U33050. Date- 29-12-09

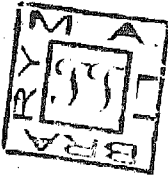
Title - TAJALLIYAAT TAKHAYYUL.

Creator - Jagyashor Nath Verma Betab.

Publisher - Lala Ram Dayal Aggarwal (Allahabad)

Date - 1933.

Pages - 183.

Subject - Masnawi; Fanoon Lateefa - Masnawi.

مصنفہ

جگیشور ناتھ ورما بیتاب لیکچرر بریلی کالج، بریلی

پبلشر

رائے صاحب رام دیال اگروالا، الہ آباد

سنہ ۱۹۳۳ء قیمت عمر

فہرس

”نذرِ نیاز“

افتخار الشعرا حضرت برق دہلوی بی، اے (منشی فاضل)

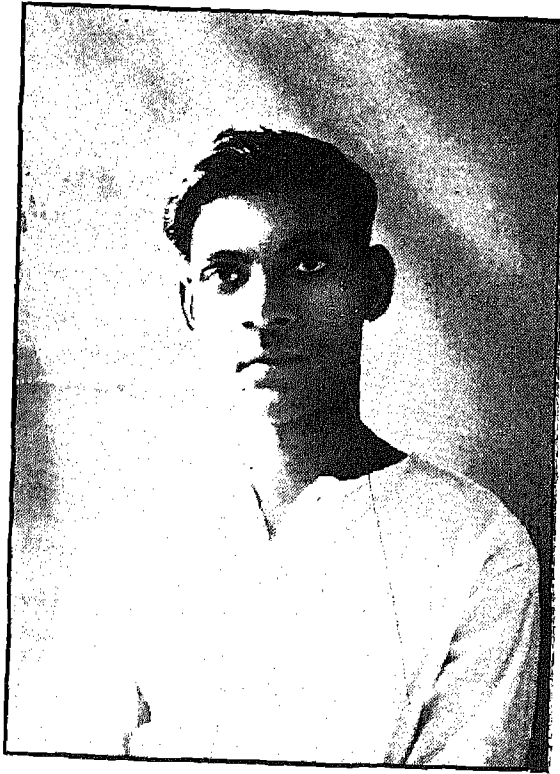
کے قدموں میں!

بیتاب بریلوی۔

آکاش بانی آفس، بریلی

۳۱-جنوری سنہ ۱۹۳۳ء

M.A.LIBRARY, A.M.U.

U33050

جگیشور ناتھہ ورما (بیتاب)

16 SEP 1963

تجلیاتِ تخیل

CHECKED-2002

بہ

مُصوّری

انسانی خمیر میں جذبۂ تخلیق روزِ ازل ہی سے ودیعت ہوا ہے یہی باعث ہے کہ انسان عالم موجودات میں آکر تخریب یا تعمیر میں مصروف ہو جاتا ہے۔ اس کی تمام تر مصنوعات میں سے بعض صوری حسن کی حامل ہوتی ہیں اور بعض معنوی صفات کے باعث وقیع خیال کی جاتی ہیں۔ بعض چیزیں اسکی مادی ضروریات کی تکمیل میں مفید و کارآمد ہوتی ہیں اور بعض نظر نوازی کا سامان فراہم کرتی ہیں۔

وہ اشیاء جو فن و کمال کے اعیان و مظاہر ہوتی ہیں انکی تعمیر

خاص اغراض و مقاصد کے تکملہ کے لئے عمل میں آتی ہے اور حسن اتفاق یا ارادتاً جن کے عناصر کے ظہور ترتیب میں کوئی ایسی خوبی یا خوبصورتی پیدا ہو جاتی ہے جس کے مشاہدے سے حظ روح، مسرت قلب اور ایک کیف سرمدی حاصل ہوتا ہے۔ انھیں بھی اسی زمرے میں شامل کیا جاتا ہے ورنہ جسمانی و روحانی ضروریات کے لحاظ سے حسن صورت سے مبرا یا مملو ہر دو اقسام کی صنعت یکساں اہمیت رکھتی ہے۔

سنسکرت ادب میں کلا (कला) یا فن کی دو قسمیں ہیں :-

(۱) اُپ یوگی کلا (उपयोगी कला) اور (۲) للت کلا (ललित कला)

پہلی صنف میں زرگر۔ آہن گر۔ معمار۔ کمہار اور نور باف وغیرہ شامل ہیں اور دوسری قسم تمام دیگر فنون لطیفہ مثلاً واستو کلا (वास्तु कला) یا صنعت تعمیر، مورتی کلا یا بت سازی، چتر کلا یا مصوری، سنگیت کلا یا موسیقی اور کاویہ کلا یا شاعری پر مشتمل ہے۔

فنون لطیفہ دو مختلف اصناف میں تقسیم کئے جاتے ہیں، ایک تو وہ جن کی سحر کاری سے باصرہ محظوظ ہوتا ہے اور دوسرے وہ جو سامعہ کو رام کر لیتے ہیں۔ اس لحاظ سے بت سازی اور فن تعمیر کی طرح مصوری بھی نشاط باصرہ و عشرت نظر کی محرک ہے۔ معمار۔ بت تراش اور مصور تینوں ایک خاص آدھار (आधार) یا تمثیل کے محتاج ہوتے ہیں

جس کی متابعت کئے بغیر وہ اپنے فریضہ سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔
لیکن اگر ان کی کاوش تخلیق کا بغور مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ یہ تمثیلی
اہمیت علی الترتیب کم ہوتی جاتی ہے۔

معمار کی کامیابی کے لئے تو صرف تمثیل کی پابندی ہی کافی ہے لیکن
بت ساز کا خوش فکر اور چابکدست ہونا ضروری ہے۔ اُسے کسی پیکر ذی روح
کا بے جان نقش ثانی کندہ کرنے میں اپنی قدرت تخلیق کے ساتھ اسی تناسب
سے شان خلاقی کے جوہر بھی دکھانے پڑتے ہیں لیکن مصوّر اس سے بھی
آگے جاتا ہے اور نقوش و خطوط کے علاوہ ایک ماہر نفسیات کی طرح کیفیات
دل و دماغ کی باقاعدہ توضیح کرتا ہے۔

عرض و طول کی یکسانیت بت تراش کے مرحلہ کو آسان بنا دیتی ہے
اور وہ اپنی تمثیل کا ہم رنگ و ہم صورت مجسمہ بنا کر کھڑا کر دیتا ہے جسے لطیف
جذبات سے کوئی مس نہیں ہوتا۔ لیکن مصوّر کی تخلیق اتنی بے حس نہیں
ہوتی وہ اپنے کردار کی دل کی دنیا کو اس کے بشرہ، اس کی ادا و انداز
میں اس طرح روشن کر دیتا ہے کہ اہل نظر سے اس کے جذبات قلبی اور
محسوسات باطنی بھی پوشیدہ نہیں رہتے۔

مصوّری کا آغاز | یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ رسم الخط اور فن تحریر کی
ایجاد سے پہلے اظہار واردات اور عرض مدعا کا ابتدائی وسیلہ حروف و

الفاظ کے استعمال کی بجائے یہی متعینہ حرکات و سکنات تھیں ۔جو صفحۂ قرطاس پر ہیئت پذیر ہو کر مصوری کی بنیاد ہو گئیں ۔صفحات تاریخ اور ماہرین فن کی تلاش و تحقیق اس امر کی شاہد ہیں کہ پتھر اور دھات کے زمانے سے بہت پہلے ہی سرزمین ہند میں مصوری کا دور دورہ تھا۔ چنانچہ کیمور اور بندھیاچل کی وادیوں، سنگھان پور اور مرزاپور کی پہاڑیوں کے دامن میں ایسے بیشمار مناظر مستور ہیں جو اس دعویٰ کی زبان حال سے تائید کرتے ہیں۔

نیم وحشی انسانوں، جنگلی ہاتھیوں، بارہ سنگھوں، خرگوشوں اور بھینسوں وغیرہ حیوانات کا اجتماع و نیز خونخوار درندوں کے شکار کے مہیب مناظر اب سے ہزارہا سال پیشتر کی (Cogul) کوگل (اسپین) کی مصوری سے جو آرگنیشین (Aurignatian) نسل کے پرواز تخیل کی رہین منت ہے بالکل مشابہ ہے اس سے ظاہر ہے کہ ہزاروں برس پہلے مصوری کا دیگر مروجہ فنون میں شمار ہوتا تھا لیکن عقل رسا اس کے آغاز کا زمانہ تعین کرنے سے قاصر ہے۔

مختلف اقسام مصوری مصوری کے قدیم ترین ماٰثل پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصور بڑے بڑے پتھروں پر اپنے زور قلم کے جوہر دکھاتے تھے اور انھیں نقوش کی متابعت میں تصاویر کو ابھارا جاتا تھا اور بسا اوقات

مصوری اور سنگ تراشی کا کام ایک ہی شخص کے ہاتھوں انجام پاتا تھا۔
اس قسم کے بیشتر نمونے بابل، نینوا، قسطنطنیہ، قاہرہ اور اہرام مصر
کی پراسرار عمارتوں میں ملتے ہیں۔ کہیں کہیں سنگ مرمر کی تہ چڑھا کر نقوش
کو نمایاں کیا گیا ہے اور بیش بہا پتھر کی باریک سلیں اس نفاست سے
چسپاں کی گئی ہیں کہ ان کی ملاوٹ سے نقش و نگار خود بخود صورت پذیر
ہو گئے ہیں۔ اس قسم کی صناعی کے نشانات روم اور یونان کے معبدوں
میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔

مصوری کی تیسری قسم آبدار و رنگین اینٹوں اور آئینی ٹکڑوں
کی ملاوٹ سے مختلف النوع پھول پتے بنانا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس
طرز کے موجد ساسانی اور شامی کاریگر تھے۔ جزیرہ روڈس ایران
اور دمشق کے گیارھویں اور بارھویں صدی کے مسلمان صناعوں نے
اس ضمن میں خوب خوب نام پیدا کیا ہے۔ اندلس کے موروں
نے بھی اس صنف میں خوب داد فن دی ہے۔ چنانچہ سرزمین اسپین
پر الحمرا کی دیواریں آج بھی دنیا کی دلچسپی کا باعث ہیں۔

سیاہ و سفید پچی کاری کی ابتدا اٹلی سے ہوئی ہے۔ اس کی ترکیب
یہ ہے کہ اول سیاہ رنگ کی ریت اور کوئلہ کو ملا کر ایک مصالحہ تیار کیا جاتا
ہے پھر اس کی باریک تہ دیوار پر چڑھائی جاتی ہے۔ اس تہ کے جم کر

خشک ہو جانے پر سفیدی پھیری جاتی ہے پھر اسے حسب منشا تراش تراش کر انواع و اقسام کی گلکاریاں کی جاتی ہیں - سترھویں صدی میں اسپین میں ایک اور طرز رائج تھی جس میں بھیڑ اور بکری کی کھالوں کو صاف کر کے نقرئی بیل بوٹے چسپاں کئے جاتے تھے جن پر تانبے کے رنگ سے اس طرح جلا کی جاتی تھی کہ طلائی رنگ کی جھلک عود کر آتی تھی - یہ سنہرا رو پہلا کام بڑا خوشنما معلوم ہوتا تھا - اور روشنی میں اس کی جگمگاہٹ تاروں بھرے آسمان کا سماں پیش نظر کرتی تھی -

علاوہ بریں منقش کپڑے اور کاغذ کا بھی استعمال ہوتا تھا - جو ان دنوں بلاد مغرب میں عام تھے - اس میں شبہ نہیں کہ ان سب سے زیادہ اہم کام دیواروں پر کی تصویر کشی ہے - اس میدان میں اہل ہند کے علاوہ مصریوں، یونانیوں اور رومیوں نے بھی اپنے کمالات فن دکھائے ہیں - نیپلز کے فرسودہ کھنڈرات کی دیواریں ہنوز آبی رنگوں (Water colours) سے مزین ہیں - اٹلی کے مسیحی معبد بھی انجیل کے واقعات عیسیٰ و مریمؑ ان کے حواریوں اور دیگر فرشتوں کی شبیہوں سے رنگے ہوئے ہیں - اہل ہند نے اس شعبہ میں جس قدر کارنمایاں کئے ہیں، اجنتا، ایلورا، سیگری باغ اور لنکا کے معبدات کے آئین ہیں -

ضروریات و اصلاحات مصوری | وات‌سیائن کی معرکۃ الآرا تصنیف کام سوتر میں مرقوم ہے کہ قدیم ہندی مصور اعلیٰ تعلیم یافتہ ہوتا تھا اور اس کا ساز و سامان مثلاً رنگ و روغن کاغذ و قلم اور برش وغیرہ ہر وقت دستیاب رہتا تھا۔ چہتر لکشن کے مصنف نے نو آموز حضرات کے لئے بعض ہدایات بھی درج کی ہیں جن کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ معاشری اخلاقیات کی بنا پر وہ تمام مناظر ممنوع قرار دئے گئے تھے جو حجابات کے خلاف ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ علاوہ بریں بعض ایسی قیود بھی عائد کی گئی تھیں جن کی پابندی ہر کس و ناکس پر لازم تھی۔ مثلاً مصور کا فریضہ تھا کہ اشخاص یا متعلقہ واقعات کی تفصیلات کو شرح و بسط کے ساتھ واضح کرے۔ ان میں کہیں قطع و برید اور ازدیاد و اضافہ سے کام نہ لے، جملہ اشکال مکمل و متناسب ہوں اور حرکات و سکنات جذبات کے پہلو بہ پہلو اس طرح نمایاں کی گئی ہوں کہ وہ اجتماع کی ہم آہنگی کا دم بھرنے کے علاوہ اپنی اپنی جگہ پر موزوں ہوں۔

قدما نے بشرہ کی مختلف حالتوں کو ۹ استھانوں میں تقسیم کیا تھا، ان میں (۱) رجو استھان یعنی سامنے کی حالت (۲) سچک یعنی ترچھی حالت (۳) دویر دکشک یعنی وہ حالت جس میں دونوں آنکھیں قدرے نمایاں ہوں اور (۴) پارشوگات یعنی ایک رخی حالت کو

خاص اہمیت دی گئی تھی۔ ان استھانوں کی بنیاد برہم سوتر نامی خط پر رکھی گئی تھی جو خاکہ بناتے وقت ایڑی سے چوٹی تک کھینچا جاتا تھا۔

بدقسمتی سے ہندی مصوری کی اصطلاحی معلومات کے ذرائع نہایت محدود ہیں۔ بعض مغربی مصنفین نے شاذونادر برسبیل تبصرہ چند اصطلاحات بھی رقم کردی ہیں، چنانچہ طوعاً وکرہاً انھیں پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ کاک برن کا خیال ہے کہ ہندی مصوروں نے بھی ابتداءً انھیں قدیمی رنگوں کا استعمال روا رکھا تھا جو عام طور پر دیگر ممالک میں مستعمل تھے۔ سنسکرت کی پرانی تصنیفات حتیٰ کہ اپنشدوں میں بھی برش اور مصوروں کا ذکر آیا ہے۔ اولاً یہ برش بعض درختوں کی چھال سے بنایا جاتا تھا، پھر گلہری اور دیگر جانوروں کے بالوں کا استعمال ہونے لگا۔ گیروکے رنگ کا رواج عامیانہ رنگ لئے ہوئے تھا۔ ایک قسم کے پھل اور لوہے کی خاکستر کی آمیزش سے سیاہ رنگ تیار کیا جاتا تھا۔

دیواروں پر تصویریں بنانے سے پہلے چکنی مٹی اور گوبر ملاکر پلاسٹر کیا جاتا تھا پھر اُس پر ہلکی سفیدی پھیری جاتی تھی۔ اس کے بعد آبی رنگوں سے تصویریں اُبھاری جاتی تھیں۔ وٹیرودیس (Vitruvius) اور پلینی (Pliny) کی توضیحات سے پتہ چلتا ہے

کہ اہل اٹلی بھی اس عمل سے واقف تھے۔ چونکہ پلاسٹر خشک ہونے سے پیشتر تصویر کا مکمل ہو جانا ضروری ہوتا تھا۔ اس لئے صرف اسی قدر تہہ جمائی جاتی تھی جس پر مصوّر مقررہ وقت میں اپنا کام تمام کر سکے۔ اس کے علاوہ سطح کا جس قدر حصّہ عریاں رہ جاتا تھا اُسے چھیل دیا جاتا تھا۔ اور پھر از سرِ نو تہہ چڑھائی جاتی تھی۔

ہندی کاریگروں نے تہہ چڑھانے اور جوڑ ملانے میں اس درجہ کمال دکھایا ہے کہ ہزار ہا برس کے بعد بھی جوڑ کا نشان ملنا تو درکنار کہیں شبہ بھی نہیں ہوتا۔ اہل یورپ کے ہاں یہ بات نظر نہیں آتی۔ تصویروں کو جِلا دینے کے لئے بعض پھلوں کا گودا، چربی، سؤر کا دانت اور کوڑیاں وغیرہ کام میں لائی گئی ہیں۔

دیواروں پر کی مصوّری کا دوسرا طریقہ یہ تھا کہ سطح پر استرکاری کر کے پلاسٹر خشک کر لیا جاتا تھا۔ اور مصوّر اپنا عمل شروع کرنے سے پہلے اُسے پانی سے تر کر کے اُس پر سفیدی کی باریک تہہ جماتے تھے سنہ عیسوی سے بہت پہلے مصر اور میسوپوطامیہ میں یہ عمل رائج تھا بودھوں کے نظامِ عمل اور طریقہ کار میں مصری صناعوں سے اس درجہ مشابہت ہے کہ ان کے رشتۂ اتحاد میں منسلک ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ ہندی کاریگر بالعموم سُرخ، سیاہ، زرد، سبز، خاکی آسمانی

اُودے اور لاجوردی وغیرہ رنگوں کا استعمال کرتے تھے اور سطح کو مثل آئینہ چمکادیتے تھے۔ اس ضمن میں فرانس کی عہد حال کی مُصوّری اور بودھوں کے انداز قدیم میں بہت کچھ مُطابقت پائی جاتی ہے۔

"بودھ اپنے مناظر کی سُرخ رنگ سے حاشیہ آرائی کرتے تھے اور اسمیں حسب موقعہ و محل بغرض اصلاح سیاہ اور خاکی رنگ استعمال کرتے تھے اور پھر موڈل یا ابتدائی ہلکے نقوش کی چمکدار سیاہ و سفید رنگوں سے عکاسی کرکے تصویر میں جان ڈال دیتے تھے۔" (ہیرنگھم) "گلابی زعفرانی ارغوانی، بسنتی، دھانی اور چمپئی رنگوں کی زیبایش سے انکی مصنوعات اس درجہ حسین و رنگین بن گئی ہیں کہ زمانے کے تخریبی اثرات سے باوجود ہنوز وہی شان وہی رونق ہے" (براؤن)

راجپوتوں اور بودھوں کی اصطلاحی مُشابہت ان دونوں اسکولوں کے ہم مخرج ہونے کی دلیل ہے۔ جدول کی تکمیل میں راجپوت مُصوّر بودھوں کے نقش قدم پر گامزن ہوا ہے" (اے اسمتھ)

مُغلوں کے عہد میں بھی تمام ضروری اشیاء ہندی مُصوّر کی خود ساختہ ہوتی تھیں۔ کاغذ کی ایسی کتنی ہی قسمیں تھیں جن پر صناع اپنا زورِ قلم صرف کرتے تھے۔ ان میں سے بعض بہت مشہور تھیں، مثلاً:-

(۱) حریری یا ریشمی (۲) دولت آبادی (۳) ہندی (۴) سیالکوٹی (۵) مُغلی اور (۶) کہروی یا میسوری۔ یہ کاغذ بانس، پٹ سن، ٹاٹ اور ٹول (Tula) یا کپاس سے بنایا جاتا تھا۔ علاوہ ازیں ایک خاص قسم اور بھی تھی جو سنی (Sunni) کہلاتی تھی۔ یہ سن اور دیگر چھالوں کے مرکب سے تیار کی جاتی تھی۔ بعض کتب میں ایرانی اور اصفہانی کاغذ کا بھی ذکر آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بیرونِ ممالک سے بھی اس مقصد کے لئے کاغذ کی خرید و فروخت ہوا کرتی تھی۔

ان تمام کاغذوں کا رنگ بادامی ہوتا تھا۔ مصوّر سطح کی تیاری سے قبل کوڑی وغیرہ گھِس کر کاغذ کو چکنا اور ہموار کر لیتا تھا۔ پھر اُس پر اپنے مخصوص رنگ میں نقوش کی تشکیل کرتا تھا۔

پہلے خاکہ بنایا جاتا تھا جس کی تیاری میں گیرو نامی رنگ لگایا جاتا تھا۔ جو بالکل کچا ہوتا تھا اور با آسانی اُٹھ سکتا تھا۔ کاجل سے جدول نمایاں کی جاتی تھی۔ اور دیگر رنگ کاریگر انواع و اقسام کی معدنیات و نباتات سے خاص کیمیائی اُصولوں پر تیار کرتے تھے مثلاً زرد رنگ مُلتانی مٹی سے اور سبز رنگ برگ حنا وغیرہ سے بنایا جاتا تھا۔ مغل مُصوّر ہرن[۵] کی چربی پر اپنی تمثیلوں کا عکس لے لیا

[۵] مغل مصور بالعموم ہندو تھے اور ہرن کی چربی اس لئے استعمال کرتے تھے کہ وہ پاک خیال کی جاتی تھی

کرتے تھے جو "چربہ"[۵۵] کہلاتا تھا۔ اس چربہ کی مدد سے ایک تصویر کی بآسانی
متعدد نقلیں لی جا سکتی تھیں۔

مثلوں کا "حاشیہ" سیاہ خط کی سادہ جدول کی بجائے "گلکاری"
اور "بیل بوٹوں" کا نادر نمونہ ہوتا تھا۔ جس میں کہیں کہیں طلائی
رنگ کا بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ جسے "ٹیکہ" یا "ٹکلی" کہتے تھے۔ کبھی
"زر افشانی" سے بھی جدول مزین کی جاتی تھی۔ جسے شفق کہتے
تھے۔ بسا اوقات سنہرے رنگ کے ذرات کو منتشر کر کے تصویر کو
جلا دی جاتی تھی۔ اسے غبار بولتے تھے۔ حاشیہ کو خوشنما اور رنگا رنگ
پھولوں سے آراستہ کرنا جھاڑ مشہور تھا۔

مصور کا قلم اونٹ، بکرے، گھوڑے اور گلہری وغیرہ کے بالوں
سے بنتا تھا۔ ان میں سے بعض تو اس قدر نفیس ہوتے تھے کہ بال
سے بھی زیادہ باریک خط کھینچنے کی قدرت رکھتے تھے۔ جزیرۂ لنکا
میں ایک خاص قسم کی گھاس ہوتی تھی جو "تیلی تنہ" مشہور تھی
اس کے نرم و باریک ڈنٹھل سے بہترین برش بنائے جاتے تھے
بسا اوقات مصور اپنی تصویر رنگنے میں خالص پانی کا بھی استعمال
کرتا تھا۔ اس عمل کو "آبنیہ" کہا جاتا تھا۔ کشمیری مصور اس عمل سے

---

۵۵ چربہ ہی کی نسبت سے یہ عکس چربہ کہلاتا ہے۔ شاید یہی اس کی صحیح وجہ تسمیہ ہے۔

مناظر کی عکاسی کرنے میں طاق تھے۔ رنگوں میں اکثر گوند شکر گُڑ اور السی وغیرہ حل کردی جاتی تھی۔

بعض صنّاعوں نے کپڑے اور کرچ پر بھی تصویر سازی کے جوہر دکھائے ہیں۔ شہنشاہ ہمایوں نے اپنے کُتب خانہ کے لیے "حمزہ نامہ" کی ایک نقل کرچ پر اُتروائی تھی۔ اس نایاب کتاب کے چند اوراقِ پریشاں ہنوز مغربی عجائب گھروں کی زینت ہیں۔ مُصوّری کی اس صنعت کی اور بھی بہت سی مثالیں ملتی ہیں لیکن اس میں شُبہہ نہیں کہ یہ اتنی مقبول نہ ہوئی جتنی کہ بعض دوسری قسمیں مرغوب و مشکور ہوئیں۔ ابتداءً روغنی رنگوں کو بھی پسندیدہ نظر سے نہ دیکھا گیا۔ کہتے ہیں کہ جب جہانگیر کے حضور میں دو تصویریں پیش کی گئیں تو اس نے ان میں سے ایک کو صرف اس بنا پر ناپسند کرکے واپس کردیا کہ وہ روغنی رنگ میں ڈوبی ہوئی تھی۔ جنوبی ہند میں روغنی تصویریں اکثر و بیشتر نظر آجاتی ہیں مگر ان سب پر مغربی رنگ چڑھا ہوا ہے۔ عہدِ حال کے مُصوّر قدما کے قدم بقدم چلنے کی کوشش کررہے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے بھی دادِ فن دینے کے لئے آبی رنگوں کا انتخاب کیا ہے۔

ہند قدیم کی مُصوّری

روایات قدیم کے مطابق فن تصویر کی ایجاد بھی دیگر علوم و فنون لطیفہ کی طرح اہل ہند کی دماغی کاوشوں کی شرمندۂ احسان ہے لیکن حیرت کا مقام ہے کہ مغرب نے اسوقت ہندی مُصوروں کے مُوقلم کا لوہا مانا جبکہ انکے خوان کرم کے زلہ ربا ایک جاپانی مصور "ہوکوسائی" کے کمالات نے سارے یوروپ کو بیک جلوہ متعجب و مسخر کرکے ملیٹ (Millet) اور وہٹلر (Whitler) جیسے ماہرین سے خراج تحسین وصول کرلیا۔

تقریباً نصف صدی پیشتر تمام اہل الرائے کا عام خیال تھا کہ ہندوستان فن تصویر سے نابلد محض ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ مغرب جس نقطۂ نظر سے قدیم ہندوستانی مُصوّری کی پرکھ کرتا رہا وہ مشرق کے معیار سے بہت دُور تھا۔ اس ضمن میں اُسنے وہ تمام فطری امتیازات وافتراقات یکلخت محو کردیئے جن پر افراد کا نہیں بلکہ احرار کے عدم و وجود کا انحصار ہے۔ پس اگر مغرب کو اپنی تلاش و تحقیق میں مایوسی کا منہ دیکھنا پڑا اور بزرگان

سلف کی صناعی کے کمالات کے آئینہ دار چند مماثل جو مغربی عجائب خانوں میں محفوظ ہیں، اہل فارس یا چینیوں کی صنعت گری کے نمونے قرار دیئے گئے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ایک غلط اصول پر کاربند ہو کر کوتاہ اندیشی جس لازمی نتیجہ پر پہونچی اُس سے دقیقہ رس نظریں کبھی دھوکا نہیں کھا سکتیں۔

یہ امر کہ ہند میں مصوری کی ابتدا کب اور کیونکر ہوئی؟ ابھی ایک حد تک محلِ نظر ہے اور اس بارے میں ہنوز عین الیقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا تاہم قدما کی یادگاریں جس حد تک ہماری رہنمائی کرتی ہیں متجسس نگاہوں کو فی الحال اسی پر اکتفا کرنا پڑیگا۔ چونکہ عہدِ گذشتہ میں تاریخ لکھنے کا دستور نہ تھا اس لئے اسلاف کی مسلسل و مستند تواریخ کا فقدان اس فنِ رنگین کی ایجاد و اختراع کے صحیح زمانہ کا تعین کرنے میں سدِراہ ہے۔ لیکن یہ ثابت ہے کہ جب جہل و بربریت کی ظلمت و تاریکی کرۂ ارض کے دیگر حصص کی عریانی کی پردہ پوشی کر رہی تھی۔ اس وقت بھی اس درخشندہ ستارۂ مشرق کی، جس کے مطلعِ انوار سے ایک عالم نے کسبِ نور کیا مایۂ ناز ہستیاں اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کے اس رنگین و نظر فریب انداز سے صرف وقوف ہی حاصل نہ کر چکی تھیں بلکہ انھوں نے

کمال مہارت فن بھی پیدا کر لی تھی۔

ڈاکٹر ایمرسن کے نظریہ کے مطابق "فن تصویر" کا خالق احتیاج تخلیق کا احساس ہے وہ جذبات مضطرب جو ابتدائے آفرینش ہی سے عمق قلب میں کروٹیں بدل رہے تھے اور جن کا رجحان و میلان تخلیق کی جانب تھا۔ مصور کے قلم کی پرکار جنبش اور قوت متخیلہ کی کارفرمائی سے "جمال صورت" پاکر رنگارنگ مرقعوں کے روپ میں رونما ہوگئے۔

عموماً ہر فن و ہر صنعت کو ایک طاقت اولیں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سنسکرت ادب کی ایک دلچسپ روایت سے مصوری کی ابتدائی تاریخ بہت کچھ روشنی میں آجاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی راجہ کے دور حکومت میں خلاف معمول کسی برہمن کے لخت جگر نے اپنے پدر بزرگوار کو داغ مفارقت دیکر داعیٔ اجل کو لبیک کہا۔ راجہ نے اس منحوس واقعہ سے ملول و متاثر ہوکر "قضا و قدر" کی بیحد منت و سماجت کی مگر اس صاحب تاج کی بے لوث معروضات پر کوئی التفات نہ ہوئی۔ آخر کار خالق علوم و فنون "برہما" نے خصوصیت کیش راجہ کی حالت زار پر ترس کھاکر برہمن زادے کو حیات ثانی عطا کرنے کا اقرار کیا، چنانچہ مرحوم کا مرقع تیار کرایا گیا اور اسی مرقع میں قادر قیوم نے روح زندگی

پھونک دی۔

ممکن ہے کہ یہ کہانی شاعرانہ نازک خیالی سے زیادہ وقیع نہو۔ لیکن خود اسکی تکوین میں بھی ایک عالمگیر مذہبی جذبہ مضمر ہے۔ جسکی پاکیزگی کی آغوش تربیت میں پرورش پاکر یہ فن لطیف سن بلوغ کو پہنچا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ عرصہ دراز تک ڈرامہ کی طرح فن تصویر بھی مذہبی اصول و عقائد کی تبلیغ و اشاعت کا ایک کارآمد و موثر ذریعہ بنا رہا سنسکرت اور بعض دیگر ملکی زبانوں کے علم و ادب کے مطالعہ سے اس خیال کی صحت پورے طور پر ثابت ہوتی ہے۔

ایسی تحریریں تو بکثرت دستیاب ہوتی ہیں جن سے اس فن کی قدامت قابل وثوق طریقے سے ثابت ہوتی ہے لیکن اس مافوق الفطرت شخصیت کا نام نامی اب کسی کو یاد نہیں جو نہاں خانۂ ازل سے رُوح کا پیامبر بن کر آیا اور جس نے اسکے لطیف پیغامات کو مادی صورت دیکر نہ صرف رنگینیوں اور دلفریبیوں کے سامان فراہم کئے بلکہ دُنیا پر تخلیق عالم کا منشا واضح کیا۔

افسوس کہ ماضی بعید کے اُستادان فن کا کوئی باقاعدہ ریکارڈ میسر نہیں آتا جس سے یہ معلوم ہو سکتا کہ اسکی داغ بیل کس طرح پڑی جب تک اس صنعت کا اصلی موجد پردۂ اخفا سے نکل کر سامنے

نہ آجائے اس کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ اس زبردست کمی کی وجہ صرف یہ معلوم ہوتی ہے کہ یا تو یہ فن ابتدا ہی سے محتاج توجہ ہے یا اسکا جو کچھ پتہ نشان باقی تھا وہ نامساعدتِ زمانہ کی دست و برد سے بالکل فنا ہو گیا۔

ہندوؤں کی مشہور کتاب مہا بھارت جو حضرت مسیح کی ولادت سے صدہا برس پیشتر تصنیف ہوئی اس حقیقت کی کاشف و ضامن ہے کہ صنفِ نازک کے بلند پرواز تخیل کی رنگینیوں کو اوّل اوّل ایک دوشیزہ پریجمال نے رنگ و روغن سے صفحۂ قرطاس پر نمایاں کر کے حسنِ صورت عطا کیا، عالم ایجاد میں جنس لطیف کی نازک خیالیاں وہ رنگ لائیں جو سنگدل زمانہ کی لوحِ دل پر آج تک نقش کالحجر ہیں۔ واقعہ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ شہزادی اوشا (ऊषा) نے عالم خواب میں ایک جوان رعنا کو دیکھا اور اس پر عاشق و فریفتہ ہو کر اسے اپنا رفیق حیات بنانے کے انتہائی اشتیاق میں مبتلا ہو گئی۔ اسکی سہیلی چترلیکھا نے شہزادی کی دلجوئی اور اسکی دماغی پریشانی رفع کرنے کے لئے قوتِ متخیلہ کی مدد سے سارے دیوتاؤں اور اپنے زمانہ کے مقتدر راجاؤں اور شہزادوں کے چہرے اتار کر اس کی خدمت میں پیش کئے تاکہ شہزادی اپنے منظورِ نظر کو بآسانی منتخب

کر سکے۔ چنانچہ خواب میں جلوے دکھاکر نیند اُڑانے والے انرُدھ کی شبیہہ جمیل سے نگاہ چار ہوتے ہی اوشا نے اپنے دل کا چور معلوم کر لیا۔ (دوارکالیلا)

اہلِ فن کی اس اجمالی و نامکمل فہرست میں سب سے پہلا نام چترلیکھا کا ملتا ہے۔ حالانکہ اس حور وش نازنین سے بھی پہلے اس فن کا مُروّج ہونا ثابت ہے۔ ڈاکٹر ونسینٹ اسمتھ اور ڈاکٹر آنند کمار سوامی دونو اس بات میں متفق ہیں۔ لیکن دُنیا کی نیرنگی و ناشکرگزاری نے ان برگزیدہ ہستیوں کا نام و نشان بھی باقی نہیں رکھا

چترلیکھا کے بعد کی تاریخ بھی تا حال تیرہ و مبہم ہے۔ ہاں آئین اکبری میں عہد مُغلیہ کے چند مصوّروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ ان میں سے کیسو (کیشو) اور دسونتھ (جسونت) یہ دو نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ انکا سلسلہ حسب و نسب نیچ ذات کے ایک مخصوص طبقہ سے منسلک ہے۔ ہر دو افراد دربار اکبری میں پالکی اُٹھانے کی خدمت پر مامور تھے جو کہاروں کا پیشہ تھا۔ لیکن فطرت نے انکے خمیر میں وہ تمام خصوصیات ودیعت کی تھیں جو ایک کامیاب مصوّر کے لئے ضروری ہیں۔

عہد قدیم کا تمام ادبی سرمایہ شاہد و مظہر ہے کہ ہندی

مصوّر اپنے مذہبی عقائد کو انواع و اقسام کے رنگوں میں اس
کمال و خوبی کے ساتھ عیاں کرتے تھے کہ چشمِ بصیرت انسے متاثر
ہوئے بغیر نہ رہ سکتی تھی۔ تبت کے ایک معروف مقام یانٹسی
(Gyantse) میں پُرانے زمانہ میں دیواروں پر جو تصاویر منقوش
تھیں اُن میں سے ایک اس تصویر کی نقل بتائی جاتی ہے جو کسی
بودھ مصوّر نے بغرضِ تبلیغ چین کے کسی فرمانروا کی خدمت میں
بطور پیشکش ارسال کی تھی۔ تصویر اس درجہ موثر تھی کہ فرمانروا
موصوف بلاتردید بُدھ مذہب پر ایمان لے آیا۔

قدیم مصوّری کا سب سے بڑا ماحصل یہ ہے کہ ہر پیکرِ خیال
پیکِ روح اور وسیع و بے پایاں کائنات کے تناسب و ہم آہنگی کا
علمبردار ہے اور دُنیا اسکا پیغام سمجھ سکتی ہے۔ صنّاع کے اپنے
جذبات تصویر کے خاموش پردے میں مُنھ سے بولے اُٹھتے ہیں،
اور تصویر کی یہ بیساختگی عدم تربیت یافتہ لوگوں کو بھی قبول
مذہب کی دعوت دئے بغیر نہیں رہتی۔ حقیقت میں یہی کامیاب
مصوّری ہے کہ ناظرین کے قلوب پر صنّاع کی مخلوق کے مشاہدہ
سے وہی نقوش مرتسم ہوجائیں جو اس کے خلق ہونے کا باعث
و موجب بنے۔

ہندوستان میں یہ فن صدیوں تک ایک ایسی مشترکہ زبان کی کمی کو پورا کرتا رہا ہے جو مختلف النسل اقوام میں مستعمل و عام فہم سمجھی جا سکتی تھی۔ مذکورہ واقعہ سے یہ حقیقت مستحکم ہوتی ہے۔

حال میں سنسکرت زبان کے گمنام مصنف شری کمار کی ایک معرکۃ الآرا تصنیف موسومہ بہ "شلپ رتن" شائع ہوئی ہے۔ ہر چند کتاب کا موضوع صنعت تعمیر ہے۔ لیکن اسکا ایک باب خاص طور پر فن تصویر کے لئے وقف و مخصوص ہے۔ اس بیش بہا تصنیف کو جو اب سے صدہا سال پیشتر لکھی گئی تھی قعر گمنامی سے نکال کر ارباب علم تک پہونچانا قابل ستایش ہے۔ "شلپ رتن" کے مصنف نے مصوری کی یہ تین قسمیں مانی ہیں :-

(۱) چتر ـــــــ سنگین مجسموں کی تعمیر و بت تراشی۔

(۲) اردھ چتر (अर्ध चित्र) نقاشی۔

(۳) چترابھاس (चित्राभास) تصویر سازی مصوری اور نقشہ کشی۔

شری کمار سے بھی قدیم نقادانِ فن کی تحریریں تاحال ناپید نہیں ہیں۔ انکے نزدیک بھی مصوری کی تین ہی قسمیں ہیں حالانکہ ان میں اور متذکرہ بالا تقسیم میں زمین و آسمان کا فرق ہے :-

(۱) دھول چتر (धूल चित्र)

(۲) چتر

(۳) رس چتر

قدیم مصوری کا بیشتر حصہ اسی تیسری قسم یعنی رس چتروں پر مشتمل ہے۔ آخرالذکر مبصروں نے مجسمہ سازی و نقاشی کو بالاے طاق رکھ کر فنِ تصویر کو تین قسموں میں منقسم کیا ہے۔

وِنے پتاکا (चिनयपताका) بودھوں کی قدیمی مذہبی کتاب تسلیم کی جاچکی ہے، اور حضرت مسیح کی ولادت سے تقریباً چار سو سال پہلے کی تصنیف بتائی جاتی ہو۔ وِنے پترکا پالی زبان کا نادر سرمایہ ہے۔ اسمیں ہزاروں تصویروں، مجسموں، مرمری اصنام سے آراستہ و مزیّن محلات، درگاہ اور نشستوں کا حوالہ مدوّن ہے۔ ایک جگہ بودھ راجہ "پاسینا د" کے چترگڈھ (تصویر خانہ) کا نہایت دلچسپ و مشرح بیان موجود ہے۔ جو فنِ تصویر کے مورخین کے لئے مشعل ہدایت کا کام دیتا ہے۔

رامائن کی تصنیف کے صحیح زمانہ کا شاید کسی کو علم نہو۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ سنہ عیسوی سے تقریباً سات ہزار سال قبل کے واقعات کو والمیک جی نے نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ اسی رامائن کے مرقوم

واقعات کو پیش نظر رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ اب سے ہزار ہا برس پہلے بھی ہند میں تصویریں بنانے کا رواج تھا۔ رامائن کے واقعات کا کسی زمانہ میں معرض ظہور میں آنا ایسا امر مسلمہ ہے جس کے متعلق شک و شبہہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ اسی مقدس کتاب میں منقش و مصور عشرت کدوں اور تفریح گاہوں کا حال مندرج ہے جو اس فن کے وجود پر دلالت کرتا ہے حالانکہ اس عہد نامعلوم کے فنی نمونے اب نایاب ہیں۔

وسط ہند کے پہاڑی سلسلہ کیمور کے کوہساروں کی خاک چھاننے کے بعد بعض سرگرم محققین نے چند ایسی شہادتیں حاصل کی ہیں جو زبان حال سے پکار رہی ہیں کہ زمانۂ قبل از تاریخ میں ہندوستان میں چاہے اور کچھ بھی نہو لیکن فن تصویر کا سکہ ضرور رواں تھا۔ پتھر کے زمانے کے لوگوں کی مصوری کے عجیب و غریب نمونے اب بھی بندھیاچل کے کہنہ و پُراسرار غاروں میں محفوظ ہیں۔

بندھیاچل کے کوہستانی علاقہ کے قرب و جوار میں کانچ اور شیشہ کی کچھ ایسی پیالیاں پائی گئی ہیں جن میں غالباً گیرو اور دیگر مروجہ رنگ حل کئے گئے ہیں۔ زمانہ نے وہ علامتیں مٹا دینے کی ہزار کوشش کی مگر پھر بھی کچھ نشانات باقی رہ ہی گئے۔ اسکا ثبوت کہ ہندوستانی اس عہد میں شیشہ اور کانچ کے ظروف بنانے کا ہنر جانتے تھے۔ شات پتھ

(ज्ञान पथ) برہمن اور چانکیہ کے ارتھ شاستر (अर्थ शास्त्र) کے مُطالعہ سے ملتا ہے۔

صوبۂ متوسط کی معروف ریاست رائے گڈھ میں سنگھان پور ایک چھوٹا سا موضع ہے جسے دریائے مند سیراب کرتا ہے۔ اس دریا کی سمت مشرق جو پہاڑیاں واقع ہیں اُنکے غاروں کے دہانوں کی چٹانوں پر انسانوں اور حیوانوں کی نہایت بھونڈی تصویریں ثبت ہیں۔ یہ تصویریں جس حالت میں اسوقت موجود ہیں وہ انکی انتہائی قدامت کا پتہ دیتی ہے اور اُس گذرے ہوئے وقت کا دُھندلا نقشہ ہمارے پیش نظر کرتی ہے جبکہ آل آدم وحشی و خونخوار درندوں پر گذارہ کرتی تھی۔

رام گڈھ کی پہاڑیوں کے جوگی مارا نامی غاروں اور مرزا پور کے پتھریلے مُقاموں سے چند ایسے رنگین کتبے برآمد ہوئے ہیں جنکی بنا پر کہا جاتا ہے کہ اُن ایام میں بھی یہ صنعت ہندوستان میں رائج تھی۔ بُدھ مذہب کے عروج سے قدیم فن تصویر نے جسقدر فروغ پایا اسکا آئینہ اجنتا کے غار ہیں جو ایک جُدا تبصرہ کے محتاج ہیں۔ سترھویں صدی کے تبتی مورخ تارا ناتھ بودھوں کی صنعت و حرفت کے اجمالی تذکرہ میں رقمطراز ہیں کہ "تمام ہندوستانی علوم و فنون ایک مدت تا معلوم سے سینہ بسینہ چلے آتے ہیں"۔ انکی صائب رائے میں مہاتما گوتم (بُدھ)

کی وفات (۴۸۰ ق-م) سے بہت پہلے بھی ہندوستانی فن تصویر کے ماہر تھے۔

تاریخ میں مذکور ہے کہ اشوک (۲۵۰-ق-م) اور ناگرجونا (۲۰۰ ق-م) کے عہد حکومت میں بڑے بڑے باکمال و چابکدست بت ساز و سنگ تراش ہندوستان میں موجود تھے۔ بدھ مذہب کے آغاز سے پیشتر ہی فن تصویر اس درجہ مکمل ہو چکا تھا کہ اسکے "سدانگ" (چھ اجزاء) باقاعدہ طور پر مرتب ہو چکے تھے اور ہر جزو کے متعلق متعدد اصول قائم ہو گئے تھے۔ جنکی پابندی لازمی و ضروری تھی۔

"واتسیاین" کی مشہور کتاب "کام سوتر" میں جو تیسری صدی عیسوی کی تصنیف ہے ان چھ اجزا کا ایک مفصل و مبسوط تبصرہ درج ہے۔ وہ چھ اجزاء یہ تھے:-

(۱) روپ بھید — خط و خال اور نقش و نگار کا علم

(۲) پرمانم (प्रमाण) قد و قامت اور تناسب اعضاء کی تمیز

(۳) بھاؤ (भाव) علم النفس و نیز ادا و انداز کی تشخیص

(۴) لاونیہ یوجنم (लावण्ययोजनम) سطح کی دلکشی اور ادراک حسن کی جلوہ گری۔

(۵) سدرشیم (सादृश्यम) تمثیلات

(۶) ورنیک بھنگ — ترتیب خطوط اور قواعد

رنگ آمیزی (ڈگور)

درحقیقت فن تصویر کو اسقدر مکمل بنادیا گیا ہے کہ اب تلاش کرنے پر بھی کسی رُخ سے کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ یہ تو ایک کھُلی ہوئی حقیقت ہے جس کا اہل دانش کو اعتراف کرنا پڑیگا کہ کوئی علم و کمال منزل ارتقا کی دشوارگذار راہیں اتنے قلیل عرصہ میں ہرگز طے نہیں کرسکتا جتنا کہ قیاس کیا جاتا رہا ہے، اِن چھ جزوں کو اپنے روبرو رکھ کر قدیم ہندی مُصوّروں کے کمال فن کا اندازہ لگائیے۔

جن کُتب قدیمہ سے "کام سوتر" کی تالیف میں استفادہ حاصل کیا گیا اُنکی مختصر کیفیت درج ذیل ہے۔

(۱) شلپ شاستر یہ کتاب گپت خاندان کے اقتدار کی یادگار سمجھی جاتی ہے۔ حالانکہ کام سوتر سے پیشتر تصنیف ہوئی۔

(۲) وشنو پُران — اسکے زمانہ کا تعین کرنا قطعی محال ہے۔

(۳) شکرنیتی — اسکا وجود کام سوتر سے پہلے یقینی ہے۔

(۴) مایا شاستر — ایضاً

(۵) پرتی بھالکشنم — ایضاً

(۶) چترلکشن — جو بُدھ کی پیدایش سے پیشتر کی روایات سے

پُرسے اور تناسب اعضاء اور مذہبی رنگ میں مُصوّری کے موضوع
سے بحث کرتی ہے۔

۸۷۰ء کے ایک شہرۂ آفاق چینی مُصوّر ہسی ہو (Hsieh ho)
نے سب سے پہلے اپنی کتاب میں اُن چھ اجزاء کو بعینہٖ نقل کر دیا ہے
جو ہندوستانی دماغ کی کدو کاوش کا نتیجہ ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت
ہے کہ چین اور جاپان نے ہندوستان ہی سے اس فن کی تعلیم حاصل
کی ہے۔ حالانکہ چینی صناعوں اور جاپانی مصوّروں کی نقاشی ہی اس
حقیقت کی پردہ دری کرتی ہے اور باریک بیں نگاہیں بیک نظر تبدیلِ اسلوب
سے اسکے راز چھین لیتی ہیں۔

از منۂ وسطیٰ میں ہندی مصوری

(۱) بدھ مذہب اور مصوری سنہ [illegible] تا سنہ [illegible]ء

تاریخ ہند کا یہ وہ دور ہے جسے بلا مبالغہ عہد زرّیں کہا جا سکتا ہے۔ اُس زمانہ میں ہندوستان ہر اعتبار سے مشرق کے تمام دیگر ممالک میں پیش پیش رہا ہے۔ اس عہد کی اجمالی کیفیت یہ ہے کہ بدھ مذہب عروج و اوج کے ساتویں آسمان پر پہنچ گیا تھا۔ اس کے پیرو بسرعت شاہراہِ ارتقاء پر قدم زن تھے خواص ہی نہیں بلکہ عوام بھی بقدر ذوق اپنے مقصد اصلی کی جانب جادہ پیما تھے۔ سارے برِّاعظم کی مشتاق نگاہیں پاک سرزمین ہند کے قدم لے رہی تھیں اور ظلمت عالم اسی گہوارۂ تجلیات سے کسب نور کر رہی تھی۔

مادّی ترقیوں کی انتہا سے بھی جب حقیقی سکون قلب میسّر نہیں آتا تو روحانیت کی ابتدا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں تو ہر چہار طرف روحانی مشاغل ہی کا سکّہ رواں تھا مگر اس کے باوجود علوم و فنون پسِ پشت نہ ڈالے گئے تھے۔ پھر فارغ البالی اور امن و آشتی کی پُرسکون فضا میں جسقدر علمی و فنّی ترقی بھی ہوتی تھوڑی تھی۔ بالغ نظری کا یہ

عالم تھا کہ کہیں خود غرضی و تعصب کا شائبہ بھی نظر نہ آتا تھا۔ تقدس مآب گوتم کی زرّیں تعلیم و تلقین سے اسکے ہموطنوں نے صرف خود ہی استفادہ نہ کیا بلکہ دنیا کو اسکا عالمگیر پیام سنانے میں شمہ بھر بھی پست و لعل کو دخل نہ دیا۔ چنانچہ سیلون، جاوا، سیام، برما، نیپال، ختن، تبت، چین اور جاپان کی مصوری کے چند نمونے جو کسی طرح دست برد زمانہ سے محفوظ رہ گئے ہیں اس حقیقت کو ظاہر کرتے ہیں۔ نیز اس امر کے شاہد ہیں کہ یہ کمال فن بدھ مذہب کے مستقل اثر تہ کار ہین منت ہے، اور ہندوستان ہی سے ان دور و دراز ملکوں میں پہنچا اور یہ اسلئے کہ عہد ماضی میں توسیع و تبلیغ مذہب کے دیگر ذرائع قطعاً مفقود تھے۔

سترہویں صدی کے مشہور مورخ مسٹر تارا ناتھ رقمطراز ہیں کہ مصوری بودھ مبلغوں کے ہمرکاب تھی، جہاں جہاں انکے قدم پہنچے یہ بھی انکے ساتھ گئی اور اس طرح فن مصوری نے فروغ پایا۔ ان ماہرین فن نے اپنے معتقدین و مقلدین کو جس دریادلی اور سیرچشمی سے اس فن سے بہرہ اندوز ہونے کا موقع دیا اس کا جواب ملنا مشکل ہے۔ اگرچہ گردش لیل و نہار نے بہت کچھ مٹا دیا تاہم ابھی تک وہ مسالہ بالکل نایاب نہیں ہوا ہے جو اس دعوی کے ثبوت میں

پیش کیا جا سکتا ہے۔ بدھ مذہب کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ اس کی نشر و اشاعت فن تصویر ہی کی بدولت ہوئی۔ چنانچہ انھیں مبلغوں کو دستار فضیلت ملی اور وہی کارکنان تبلیغ تسلیم کئے گئے۔ جو صحیح معنوں میں اس فن کے ناقد و ماہر تھے۔

نیپال اور تبت کے معبدوں پر لہرانے والے پرچم (Tangka) اس امر کی تصدیق کرتے ہیں کہ بودھ مذہب کے پیشواؤں اور رہنماؤں کا گرانمایہ عطیہ جو تبرکاً دستیاب ہوا وہ فن تصویر ہے۔ ۳۱۶ء کے اوائل میں مشہور بودھ مصوّر کشیپ ومدنگ استاد مینگٹائی (Mingti) کی خواہش پر اپنے عہد کے بیش بہا فنی کارنامے اور عدیم النظیر تصاویر کا گرانقدر ذخیرہ اپنے ہمراہ لیکر چین پہنچا اور یہ سلسلۂ آمدورفت ساتویں صدی کے آغاز تک برابر جاری رہا۔ چینی لٹریچر میں بعض ایسے حوالے ملتے ہیں جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اکثر ہندوستانی مصوّر چین ہی میں رہ گئے اور وہیں سکونت پذیر ہوکر داد فن دینے لگے۔ دیواروں پر تصویریں بودھوں ہی کی ایجاد ہے جسکی داغ بیل بلاشبہہ مذہب کے ساتھ ساتھ ہند قدیم میں پڑی۔

اس عالمگیر تحریک مذہب کی رو جو مصوّری جیسے فن رنگین سے ہم آغوش تھی صرف چین ہی تک محدود نہ رہی بلکہ جاپان کو بھی اپنے

ریلے میں بہاکرلے گئی۔ عہدِ نارا کی مصوّری (سنہ ۶) اس فن کی چغلی کھاتی ہے جو برسوں تک جاپانیوں کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا۔ اس کمال کے شاہکاروں کا مشاہدہ نکتہ رس نظروں کو بتاتا ہے کہ یہ سب ان ہندی اصحاب کمال کا تصدق ہے جو چین سے گذرکر وہاں پہنچے، اور اپنی ناقابل فراش یادگاریں چھوڑکر خود لقمۂ نہنگ اجل بن گئے۔ ڈلن (Dillon.) کا خیال ہے کہ اگر یہ ہندی مصوّری کے نمونے نہیں تو کم ازکم ہندی فن تصویر کے تتبع کا نتیجہ ضرور ہیں، کیونکہ ان میں اور اجنتہ کے غاروں کی تصاویر میں اسقدر مشابہت و ہمرنگی پائی جاتی ہے کہ دونوں میں تمیز کرنا دشوار ہے۔

ہوریوجی کے مندر کی دیوار پر جو تصویر بنی ہوئی ہے اسکے متعلق قیاس کیا جاتا ہے کہ آٹھویں صدی کی یادگار ہے۔ بنایَن (Binyon) کی رائے میں اِس پیکرِ رنگین کے ادا و انداز میں بہمہ وجوہ ہندوستانیت کی جھلک نمایاں ہے۔ جو بیک جاوہ اجنتہ کے غاروں کا مُرقّع پیشِ نظر کردیتی ہے۔ رکٹیس (Ricketts) کے الفاظ میں شبیہہ مذکور اجنتہ کی مصوّری کا بہترین عکس ہے۔ اسکی رائے نہایت صائب اور قابل قبول سمجھی جاتی ہے کیونکہ اُس زمانہ تک ہندوستان اور جاپان کے درمیان ایک آزاد سلسلۂ آمدورفت قائم ہوچکا تھا، بہت کچھ بحث و

تحقیق کے بعد محققین اب اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ جاپان کا قدیم
توسہ (Tosa) اسکول جسکی بنیاد پندرھویں صدی میں پڑی تھی ہندی
مصوری کے اثرات کے زیرنگیں پروان چڑھا تھا۔

ہند کے روحانی ماحول کی کشش بیشمار تشنہ لب متلاشیان حقیقت
اور عقیدتمند زائرین کو دور افتادہ مقامات سے سرچشمۂ آب حیات تک
کھینچ لائی۔ چنانچہ اگر پانچویں صدی میں فاہیان کی آمد آمد کا غلغلہ
گوش زد ہوتا ہے تو ساتویں صدی ہیون تسانگ کا خیرمقدم کرنے کے
لئے آمادہ نظر آتی ہے۔ ان برگزیدہ ہستیوں کے علاوہ بھی بعض ایسے
اشخاص کے کف پا کے نشانوں کا سراغ ملتا ہے جنھوں نے ہندوستانی
ماہرین فن سے باقاعدہ تربیت حاصل کی اور سند کے طور پر فن کے چند
ایسے کارنامے اپنے ہمراہ لیتے گئے جو اس حقیقت کے مظہر ہیں۔

اب سے دو ہزار پیشتر بودھ مبلغوں نے جس فن لطیف کو رواج
دیا وہ کس حسن و خوبی کے ساتھ سارے عرصۂ مشرق میں منتشر ہوگیا
اگرچہ ہر خطۂ ملک نے اسپر اپنی اپنی تہذیب کے جداگانہ رنگ چڑھانے
کی کوشش کی مگر اس کے عہد طفلی کے نقش و نگار اس نقاب رنگین
میں کسی طرح چھپائے نہ جا سکے۔

ابتدائی فن تصویر انقلاب کی کس قدر منزلیں طے کرکے حد کمال

تک پہنچا ہے؟ اس کا دلفریب منظر صدیوں سے نیرنگیٔ زمانہ کے ہاتھوں پامال ہوتے رہنے کے باوجود آج تک اجنتہ کے غاروں، سیگری اور باغ میں اسی پہلی شان و شوکت کے ساتھ جلوہ فگن ہے۔

(ب) اجنتہ کے غار | فردا پور نظام دکن کی قلمرو میں ایک چھوٹا سا موضع ہے جو جل گانوں نامی ریلوے اسٹیشن سے ۳۵ میل کے فاصلہ پر واقع ہے اس موضع سے تقریبًا چار میل کے فاصلہ پر اجنتہ کے غاروں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ مناور مدت ہائے دراز سے غار مشہور ہیں، نہ معلوم پیشتر کیا کیفیت تھی مگر اب تو وہاں تک پہنچنے کے لئے ایک وسیع جنگل طے کرنا پڑتا ہے۔

اجنتہ کے غار قدیم ہندوستانی صنعتِ تعمیر کی حیرت انگیز ترقی کے آئینہ دار ہیں، ان کے بعض حصص تو اپنی ساخت کے لحاظ سے اسقدر محیر العقول ہیں کہ جسکا بیان نہیں ہو سکتا۔ سنگ تراشی کا کمال یہ ہے کہ گویا پتھر کی سخت چٹانوں کو سانچہ میں ڈھالا گیا ہے۔ ان تعمیرات کا ابتدائی حصہ نوشگفتہ کنول کے پھول سے بعینہٖ مشابہ ہے جو ہندوؤں کی مذہبی عمارتوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

اس نظر نواز و ترنم ریز چشمہ کی شفاف سطح سے جو ایک پُرسکون و شاداب وادی کی آغوشِ پُربہار میں پڑا موجیں مار رہا ہے مندروں کی

بلندی تخمیناً سو فیٹ ہوگی - بودھوں کے دیگر معبدوں کی طرح اجنتہ کے
غاروں کا محل وقوع بھی بے انتہا فرحت انگیز و کیف پرور ہے اور حسن
کائنات کی سحر فروشیوں سے معمور ماحول بودھوں کے مذاق سلیم اور
نظر انتخاب کا قائل ہے -

یوں تو اجنتہ کے غاروں کی تعمیر بجائے خود بیحد جاذب نگاہ ہے
لیکن ایک نہایت اہم شے جو خصوصیت کے ساتھ محتاج توجہ ہے اور اکثر
و بیشتر منادر کے درودیوار کی زیب و زینت ہے یہ ہے کہ آبادی سے
کوسوں دور، سنسان بنوں میں جہاں آدم نہ آدم زاد اجنتہ کے غار
صدہا سال سے کس مپرسی کے عالم میں مستور زاغ و زغن کا نشیمن
اور خوفناک درندوں کی پُر تکلف آرام گاہ تھے آج تک اپنے جامہ رنگین
میں پھولے نہیں سماتے - اہل مغرب کو ان غاروں کا پہلے پہل ۱۸۱۹ء
میں سراغ لگا جبکہ صدیوں تک چرخ نیلی فام کی عالم آشوبیوں اور ستم رانیوں
کے ہاتھوں پامال ہوتے رہنے کے باعث بودھوں کے فن تصویر کی زریں
یادگاریں جو بوسیدہ دیواروں اور سقف ہائے کہن کے دامن پناہ میں
منہ چھپائے بقائے حیات کے لئے سرگرم جدّ و جہد رہ چکی تھیں - حیف کہ
مشاطہ گان کمال اور جلوہ آرایان فن تصویر کے شاہکار مٹتے مٹتے اب
صرف دھندلے اور بھدّے نقوش رہ گئے ہیں مگر جو کچھ بھی باقی ہے

وہ اس فن کی رام کہانی تکمیل تک پہنچانے اور اس کے سارے مشرق میں فروغ پانے کا قصہ بیان کرنے کے لئے کافی ہے۔

اجنتہ کے کل غار ۲۹ ہیں۔ ۱۸۷۹ء میں ان میں سے صرف سولہ غاروں میں تصاویر منقوش پائی گئیں باقی تیرہ میں ایسی علامات ملیں جو ان کے عدم و وجود کی چشم دید گواہ ہیں۔ شاید ہر پیکر تصویر نے جوش دیوانگی میں اپنا پیرہن رنگین چاک کر کے جملہ تکلفات سے بری ہو کر عریانی کا لباس زیب تن کر لیا۔

۱۹۱۰ء میں ان سولہ غاروں میں سے بھی صرف چھ ایسے نکلے جو زمانہ کی تاخت و تاراج سے اپنا زیور محفوظ رکھ سکے اُن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

(۱) اوّل (۲) دوئم (۳) نہم (۴) دہم (۵) شانزدہم (۶) ہفت دہم۔

ان میں در و دیوار، چھت اور ستون کوئی چیز ایسی نہیں ہے۔ جو جامۂ تصویر سے ملبوس نہو۔ ان مندروں کے بعض کمروں کا رقبہ ساٹھ مربع فیٹ سے بھی زائد ہے اور ان میں بیشمار تصاویر ہیں یہ اس امر کی دلیل ہے کہ وہ تمام تصاویر کسی ایک ہی مصوّر کی جُنبش قلم کی رہین نہیں ہیں، بلکہ متعدد اشخاص کی دست کاری کے جوہر ہیں جو اب بھی اُسی تزک و احتشام کے ساتھ جلوہ آرا ہیں۔ اگر بہ نظر غور دیکھا جائے تو یہ حقیقت اور

بھی واضح ہو جاتی ہے۔ اور مختلف اوقات یا طرز و انداز کے کارنامے خود منھ سے بول اُٹھتے ہیں۔ پھر مختلف مُصوّروں کی دستکاری میں تمیز کرنا اور انھیں یکجا کرکے خط و خال اور رنگ ڈھنگ سے مُدّت کا تعیّن کرنا کچھ زیادہ تدقت طلب نہیں۔ چنانچہ محققین نے بلحاظ اوقات ان غاروں کی باقی ماندہ مُصوّری کو اس طرح تقسیم کیا ہے:۔

(۱) غارہائے نہم و دہم کی تکمیل تقریباً سنہ ۱ء میں ہوئی۔
(۲) ستون ہائے غار دہم " " " سنہ ۳۵۰ء " "
(۳) غارہائے شانزدہم و ہفت دہم کی تکمیل تقریباً سنہ ۵۰۰ء میں ہوئی۔
(۴) " " اوّل و دوم " " " سنہ ۶۲۶-۲۸ء " "

اس مختصر تفصیل سے پتہ چلتا ہے کہ اجنتہ کے غار تقریباً چھ مسلسل صدیوں کے فن کا آئینہ ہیں۔ اس وسیع و عریض خلا کو پُر کرتے ہوئے مسٹر تارا ناتھ نے لکھا ہے کہ اس طویل مدت تک جس کا تعیّن نہیں کیا جا سکتا فن تصویر ہدف تغافل رہا یا سیاسی انقلابات نے اسے اطمینان کا سانس نہ لینے دیا۔ بہر حال ناگر جونا کے عہد حکومت میں جو غالباً دوسری صدی عیسوی میں گزرا ہے ناگا برابر داد فن دیتے رہے۔ اس کے بعد کے سارے واقعات پر ظلمت کا پردہ پڑا ہے جو انھیں روشنی میں نہیں آنے دیتا۔

راجہ بُدھ گپتا کے دورِ حکومت (پانچویں یا چھٹی صدی عیسوی) میں مُصوّری کے معروف "مدھیہ دیش اسکول" کے بانی بمب سار کے معرکتہ الآرا اصنام اور حیرت خیز تصاویر نے اپنی وہ دھاک بٹھائی کہ حریف تابِ مقاومت نہ لاسکے اور عظیم پُختہ کار کے بھی پاؤں اُکھڑ گئے۔ بمب سار کے آرٹ کا معیار بھی اتنا ہی بلند تسلیم ہو چکا ہے جتنا کہ کیش اور دیگر دیوتاؤں کا مانا جاتا ہے۔ گمان غالب ہے کہ صورتِ حالات مُصوّری کے حق میں مُضر ثابت ہوئی ہو، اور یہ فنِ لطیف اس حدِ کمال تک پہنچنے کے بعد جسکی تمثیلیں غارہائے فہم و دہم میں موجود ہیں اسقدر زوال پذیر ہوا ہو کہ قطعاً مفقود اور ناپید ہوگیا۔ اور پھر موافق حالات کا ظہور ہونے پر دوبارہ معرض وجود میں لایا گیا۔

علاوہ ازیں چند ایسے مناظر بھی دیکھے گئے ہیں جو قریبی ممالک غیر کی اسی عہد کی تاریخی کہاوتوں کا سچا فوٹو ہیں۔ یہ مناظر جن خیالات و عقائد کے کاشف ہیں وہ خالص بُدھ مذہب کا سرمایہ ہیں اور اسی لئے انکے ہندی اُپج ہونے میں کوئی شبہ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن چونکہ ہندوستان اقبال و ادبار کی کتنی ہی پُرپیچ منازل طے کرچکا ہے، اور اپنے زمانۂ ماضی کی کوئی مُستند تاریخ نہیں رکھتا اس لئے یہ کہاوتیں خود بُدھ مذہب کی طرح اپنے مُلک میں تو بالکل فراموش کی جاچکی ہیں لیکن غیروں کو ہنوز ازبر ہیں۔ یہ بات قرینِ قیاس نہیں

کہ وہ ہندوستانی جو علوم و فنون کے اس درجہ ماہر تھے کہ معلم دہر مانے گئے ہیں اپنی تاریخ لکھنے سے اسقدر بے نیاز ہوں۔ حالانکہ یہ بھی تسلیم کیا جاچکا ہے کہ فن تحریر کی ابتدا بھی اہل ہند ہی سے ہوئی ہے کسی غیر قوم کی تاریخ پر اپنا رنگ چڑھانا یا اُسے نیست و نابود کردینا اس قوم کو دماغی غلامی کی مضبوط زنجیروں میں جکڑدینے کے منافی ہے۔ اور یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ ہندوستان مدت ہائے دراز تک غیر ملکی حملہ آوروں کا شکار رہا جو ملک گیری کی ہوس میں پے در پے حملہ کرتے رہے۔ لہذا ایسی حالت میں جب کہ شب و روز کشت و خون کا میدان گرم ہوتا رہے، ہند قدیم کی تاریخ کا تلف ہو جانا کوئی مشکل بات نہیں۔

متذکرہ کہاوتیں تمام و کمال "جاتکوں" سے متعلق ہیں، اور یہ مجموعۂ داستان جن مختلف النوع حقایق و وقائع کا داعی ہے وہ گوتم کے گزشتہ نزول (اوتار) کے مدعی ہیں جو شاید عوام کے پردۂ اعتقاد سے باہر بالکل مہمل اور بے معنی الفاظ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے، لیکن اسمیں شبہہ نہیں کہ یہ تمام کہاوتیں اسی قسم کے ان دیگر مجموعوں سے پرانی ہیں جو اب تک دستیاب ہوسکی ہیں، اور یہ بھی ثابت ہوچکا ہے کہ ان قصص کی رہنمائی میں بہت سے مصوروں نے اپنے عقائد کو سنگی مجسموں یا تصاویر کے پردہ میں عام نظروں کے روبرو پیش کیا اور اس طرح مشرق کے چپہ چپہ میں ایک لب بستہ د

پُرتاثیر پیام پہنچادینے میں خاطرخواہ کامیابی حاصل کی۔

غارہائے نہم و دہم میں جو تصاویر منقوش ہیں بعض اہل الرائے کا خیال ہے کہ بحیثیت موجودہ فن تصویر کے سب سے قدیم نمونے ہیں، اور غالباً پہلی صدی عیسوی کی یادگار ہیں۔ یہ تصاویر اس لئے خاص اہمیت رکھتی ہیں کہ بھرہت، امراوتی، اور سانچی، کے اصنام سے بیحد مشابہ ہیں بالعموم انھیں تین مکمل حصص میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابتدائی حصہ سے ظاہر ہے کہ ان ایام میں جبکہ مصوری کا آغاز مانا جاتا ہے یہ فن ترقی کر کے اس پایہ کمال کو پہنچ چکا تھا جسکی مثال اسکے بعد کہیں نظر نہیں آتی اور یہ ایک ایسا امر ہے جسکے لئے یقیناً طویل مدت درکار ہے۔ یا بالفاظ دیگر اجنتہ کی سب سے پرانی تصویریں ہند قدیم کی مصوری کے نمونے نہیں بلکہ اس عہد کے نقش و نگار ہیں جبکہ یہ فن عالم طفلی سے گزر کر سن بلوغ کو پہنچ چکا تھا بلاشک اسقدر مکمل آرٹ کو ابتدائی کوششوں کا ثمرہ نہیں کہا جا سکتا۔

گذشتہ مضمون میں یہ امر بخوبی واضح کیا جا چکا ہے کہ بدھ مذہب کے وجود میں آنے سے سالہا سال پیشتر بھی اہل ہند فن تصویر کے کامل ماہر تھے۔ اجنتہ کے غار اس دعوی کا مزید ثبوت ہیں۔

ازمنۂ وسطیٰ میں ہندی فنِ تصویر

(ج) اجنتہ کے غار اور انکی اہمیت

اجنتہ کے غار تاریخی حیثیت سے جو اہمیت رکھتے ہیں وہ ایک مشرح تبصرہ کی محتاج ہے لیکن حقیقت تک پہنچنے کے تمام راستے مسدود ہونے کے باعث اس خلا کو جو عالمگیر تباہی کا افسوسناک نتیجہ ہے، صرف قیاس سے کام لے کر پُر کرنے کے سوا کوئی چارہ کار نظر نہیں آتا۔

بعض بعض شناسانِ فن کی رائے میں غارہائے نہم و دہم کی تصاویر اس عہدِ تخلیق کی قلمکاری کے شگوفے ہیں جبکہ اطراف و جوانب کا سارا علاقہ آندھر راجاؤں کے زیرنگیں تھا۔ یہ لوگ دراوڑ نسل سے تھے۔ سنہ ۲۷ ق م سے سنہ ۲۳۶ تک انکی حکومت رہی۔ آندھر کے راجہ برہمنوں کے پیرو ہونے کے باوجود بھی مذہبی رواداری کے زرّیں اُصول کی نہایت مستعدی سے پابندی کرتے رہے یہی وجہ تھی کہ وہ بودھوں کے ساتھ سلوک و مہربانی سے پیش آتے تھے۔

ابھی تک ٹھیک طور پر یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ اس زمانہ میں راجاؤں اور دینی پیشواؤں میں کس قسم کے تعلقات تھے۔ ممکن ہے

کہ ان مندروں کی تراش و آرایش کسی مقامی راجہ کی فرمایش سے عمل میں آئی ہو اور اُسنے تمام ضروری احکام متعلقہ دہار کے مہنت کے توسط سے دیگر اہلکاروں تک پہونچائے ہوں، اسکے تھوڑے ہی عرصے بعد شاہ و گدا دونوں ان غاروں کی تکمیل میں باہم شیر و شکر نظر آتے ہیں لیکن اس وقت کے ان مجلسی و معاشرتی کوائف کا پتہ نہیں چلتا جو اس فن لطیف کو کتم عدم سے عالم وجود میں لائے۔

بعض اس قسم کی علامتیں تو ملتی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ مُصوّر مہنت سیاسی انقلابات سے بے تعلق اور عام نظروں سے رُوپوش رہ کر برسوں اجنتہ کے غاروں میں مشقِ فن کرتے رہے۔ مگر اتنا بڑا کام برابر جاری رکھنے کے لئے کثیر رقم درکار تھی جسکا فراہم کرنا اہلِ ذوق راجگان کی نگاہِ زرنگار کے لطف و کرم کے بغیر ناممکن تھا۔ اس خیال کو اس وقت اور بھی تقویت ہوجاتی ہے، جب ہم شاہی درباروں کا نقشہ ان غاروں کی دیواروں پر منقش دیکھتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ تصویریں جذبات عقیدت سے متاثر ہوکر بنائی گئیں مگر ان میں مادیت کا عنصر غالب ہے۔ جو عام رُجحان و مذاق کی زبردست تبدیلی کا مظہر ہے اجنتہ کے غاروں کی مصوّری کی امتیازی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر پی۔ براؤن رقمطراز ہیں کہ بودھ مصوّروں کا فن

سادگی اور سریع التاثیری کے اوصاف حمیدہ سے بغایت مملو ہے۔ انکے آخرس مخلوق کے حواشی ازحد جاذب نظر اور سادگی کا آئینہ ہونے کے باعث سونے پر سہاگہ کا کام کرتے ہیں۔ قدرتی مناظر اس کمال و خوبی کے ساتھ دکھائے گئے ہیں جس کا بیان نہیں ہو سکتا۔ بعض افراد کا چہرہ اتارنے میں تو بہت ہی کمال دکھایا ہے۔ بالخصوص انکے ہاتھ اس ہوشیاری کے ساتھ بنائے ہیں کہ علم النفس کی ذرا سی واقفیت بھی منقش حرکات و سکنات کے مشاہدے سے انکی ذہنی کیفیت بآسانی پڑھ سکتی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ان مقدس مناظر کو دیکھ کر بے اختیار انکے خالق کے ہاتھ چوم لینے کو جی چاہتا ہے۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ اجنتہ کی مصوری کی دوسری قسط دور اوّل سے ڈھائی سو برس بعد کی ہے جو غار عنا کے ستونوں کی مصوری پر مشتمل ہے۔ اسکی تکمیل کا اندازہ ۵۰۰ء کیا جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اسکے اختتام تک پہنچنے میں کچھ اور مدت بھی لگی ہو۔ بہرحال زمانہ کے دوش بدوش فن تصویر کے نظریہ میں جو جو تبدیلیاں ہوئیں دور اوّل اور دور ثانیہ کی مخلوق انکی علمبردار ہیں۔ دور ثانیہ کی یادگاریں اس طرز جدید کی رہین ہیں جسکی طرح شعریت اور مذہب کے مخلوط جذبہ نے ڈالی تھی۔

ان تصاویر کا خاص وصف یہ ہے کہ حسین و جمیل چہرہ کے چارسو ایک نورانی حلقہ ہے اور انکی پوشش کی ساخت گندھار کی (یونانیوں اور بودھوں کی مشترکہ) بت سازی سے بعینہ مشابہ ہے۔ حالانکہ تمام تصویریں اپنے عہد کے رسم و رواج کی پابند نظر آتی ہیں تاہم انکا طرز و انداز ایک خاص قسم کے تزک و احتشام کا متحمل ہے جو ابتدائی زمانہ میں قطعاً مفقود ہے۔ اس سیاسی کیفیت کا صاف طور پر کسی کو بھی علم نہیں ہے جو ان تصاویر کی تکمیل کے دوران میں دکن پر اثرانداز تھی، لیکن ان گنڈیوں اور گپت خاندان (سنہ ۳۲۰ء) کے عروج کی ساعتوں میں بہت کچھ مناسبت و مطابقت پائی جاتی ہے۔ سمدر گپت کی مدبرانہ حکومت کے عہد میں اس فن لطیف کی جملہ اصناف نے جسقدر فروغ حاصل کیا ہے وہ اس وقت کے باقی ماندہ تصاویر میں ہنوز منعکس ہے۔

غارہائے شمارہ ۱ و ہشت و نہم کا سرمایۂ رنگین فن تصویر کی اس کیفیت کا آئینہ ہے جو سولھویں صدی کی سوغات ہے۔ ان ایام میں اکناف و اطراف کا سارا علاقہ و کتنکا حکمرانوں کے زیرنگیں تھا۔ مگر لیل و نہار کی ستم رانیوں نے انکا نشان نقش پا بھی کالعدم کردیا۔ یہی وجہ ہے کہ دودمان و کتنکا کے چشم و چراغ کا سراغ تک ملنا امر محال ہے۔ غار ۱۷ کے جلو میں ایک شکستہ کتبے کے دستیاب

ہوجانے سے کچھ اشک شوئی ہوجاتی ہے۔ اور اس ٹوٹی پھوٹی تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ وکٹکا راجاؤں کے کسی وزیر کے فرزند ارجمند کی فرمائش نے اضطرابِ ارادی کے جذبِ کامل سے جمال صورت مستعار لیا ہے اور اس طرح یہ قبول صورت وہار دُنیائے تخیل سے عالم موجودات میں ظہور پذیر ہوکر اس حقیقت کے ثبوت میں پتھر کی لکیر بن گیا ہے کہ وکٹکا خاندان کبھی برسرِ اقتدار ہوگا۔ ان غاروں میں بعض ایسے ثبوت بھی ملتے ہیں جن سے ظاہر ہے کہ کسی گپت راجہ کی دختر بلند اختر ایک وکٹکا حکمران کی رفیق حیات تھی۔ ظاہر ہے کہ گپت شہزادی کا رشتۂ مودت وکٹکاؤں سے جوڑا جانا صرف اُسی وقت ممکن ہے جبکہ صورتِ حالات اتنی نازک ہوگئی ہو جتنی کہ کبھی سلوکس کو پیش آئی اور وہ اس درجہ مجبور ہوا کہ اُسے اپنی نورِ نظر ہیلین کو بادلِ ناخواستہ چندر گپت موریا کے حوالے کرنا پڑا۔ ان تصاویر کے مطالعہ سے جو متذکرہ واقعہ پر حاوی ہیں بعض ان تاریخی اُمور پر روشنی پڑتی ہے جو ہنوز پردۂ ظلمت میں رُوپوش ہیں۔

و۔ ہندی فن تصویر پر ایرانی، یونانی، اور چینی اثرات

غار ۱۶ کے مناظر جو غار ۱۷ کی تصوری سے کچھ پہلے کے ہیں قریب قریب مٹ چکے ہیں لیکن انکے جو حصص کسی طرح تباہی سے بچ گئے ہیں وہ ثابت کرتے ہیں کہ بعض بعض کام تو بڑے معرکے ہوئے ہیں۔ یہ تعمیرات نفاست

و صباحت کے لحاظ سے بے ہمتا ہیں اور ساخت کے اعتبار سے ایرانی فن تعمیر کی نقل معلوم ہوتی ہیں لیکن کچھ باتیں ایسی ہیں جو اس امر کا یقین نہیں ہونے دیتیں اور خواہ مخواہ یہ کہنے پر مجبور کر دیتی ہیں کہ وہ اپنی صورت آپ ہیں اور یہ مشابہت بالکل سطحی ہے۔

غار ملا کثیر التعداد رنگین مخلوق کی تفریح گاہ ہے انہیں بھی اکثریت ایسی تصاویر کی ہے جو گوتم کی ولادت، حیات اور وفات کی حکایات پر مبنی ہیں۔ یہ مرقع مذہبیت و روحانیت کے مقدس معیار سے کنارہ کش ہو کر اپنے خالق کے تمثیلی رجحان (Dramatic Bent) کو کھلے بندوں عوام پر نمایاں کر رہا ہے۔ اس اتفاقی تبدیلی کا سبب شاید یہ ہو کہ اسوقت بدھ مذہب رو بہ زوال تھا اور لب بستہ پیام روح کو سمجھنے والوں کی تعداد روز بروز کم ہوتی جاتی تھی۔ اور آنے والے خطرے کی روک تھام کے لئے بودھ مبلغین مصوری کے ایسے طرزِ نو کی طرح ڈال رہے تھے کہ دیکھنے والے پر غیر یکسو یہ جذبات کا فوری اثر ہو چنانچہ روحانی معیار کی جگہ نفسانی جذبات کے اظہار نے لے لی۔ اور اس تمثیل سے لبریز کاریگری کا عوام الناس پر بہت کچھ اثر ہوا۔

ازمنۂ وسطیٰ کے ہندی فن تصویر کی آخری یادگاریں غار ہائے اول و دوم میں ملتی ہیں ان کی تکمیل کی تاریخ کا تعین اس ایک

بات سے بآسانی ہوسکتا ہے کہ منجملہ دیگر مناظر کے ایک تصویر پال کشن ثانی تاجدار ہند کے دربار کی ہے جسمیں خسرو پرویز شاہ فارس کے ایک ایلچی کی دربار میں آمد کا سین دکھایا گیا ہے - ظاہر ہے کہ یہ تصویر اس واقعہ کے ظہور پذیر ہونے سے پیشتر کی ہرگز نہیں ہوسکتی اور ایرانی مورخین کی رائے میں یہ واقعہ ۶۲۶-۶۲۸ء کے مابین کا ہے -

اجنتہ کے غاروں میں اس ایک تصویر کے علاوہ اور بھی کتنی ہی ایسی مثالیں ملتی ہیں جو بتاتی ہیں کہ اس عہد میں ایرانی تمدن اور اسکا فن تصویر ہندوستان پر بخوبی اثرانداز ہوچکا تھا، چنانچہ ایرانی تہذیب اور بود و باش کے متعدد نمونے ان غاروں میں دستیاب ہوتے ہیں -

یونانی، سکندر (۳۲۷ ق م) کے حملہ کے فوراً بعد ہی اہل ہند سے خلط ملط ہونے لگے اور انکی مخلوط مساعی سے فن تصویر نے ایک نئے انداز کی ترکیب کی جسکا ظہور گندھارا اسکول میں ہوا (ونسینٹ اسمتھ) ہم میں سے شاید ہی کوئی ایسا ہو جس نے مانی و بہزاد چین کی دو مقتدر ہستیوں کے نام نہ سنے ہوں لیکن ایسے افراد بکثرت موجود ہونگے جو چینی مصوری کی تخصیص کے اسباب سے کما حقہ واقف ہوں تاہم چینی آرٹ کو پیش نظر رکھ کر اگر جے پور، بیکانیر، جودھپور اور

اودے پور کے قدیم محلات کے درودیوار کی مصوری کا غائر نظروں سے معائنہ کیا جائے تو شاید یہ بات مخفی نہ رہے کہ چینی کس حد تک ہندی فن تصویر پر اثر انداز ہوئے ہیں۔

ان حقائق کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد بلا خوف تردید یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تمام اقوام عالم اقبال و ادبار کے گرداب میں ہمیشہ سے اُبھرتی ڈوبتی رہی ہیں۔ کل تک جنھوں نے اساتذہ ہند سے تحصیل وتکسیب فن کی آج انھیں کا ہندی مصوری پر رنگ چڑھا ہوا ہے۔ غار ۱۷ میں تصاویر کی ایک بڑی تعداد پائی جاتی ہے اور انہیں سے اکثر متوسط جاوا کے بودھوں کے بعض ان اصنام سنگی سے مطابقت رکھتی ہیں جو ۸۰۰ء کی تعمیر بتائے جاتے ہیں۔ اس حیثیت سے غار اولیں ایک خاص اہمیت کا مالک ہے اور استدلال کرتا ہے کہ ہند کے مغربی اقطاع کے تارکان وطن فنی روایات اپنے ہمراہ اس دور افتادہ جزیرہ تک لے گئے اور دو صدیاں گذر جانے کے بعد اُن ذہنی محسوسات نے جو نسلاً بعد نسلٍ سینہ بہ سینہ چلے آتے رہے، مناسب موقع پاکر مادی صورت اختیار کرلی۔

غار ۱۲ کے مناظر جدید ترین قیاس کیے جاتے ہیں۔ یہ بودھوں کی کاریگری کے وہ نمونے ہیں جن کی تخلیق کے بعد یا تو ذوق فن ہی

معدوم ہوگیا یا اسکے نقش ونگار ہمیشہ کے لئے فنا ہوگئے۔ بہر حال بودھ مصوروں کی یہ آخری سوغات ہے۔ جس کے بعض حصص جو اب بھی اسی شان و شوکت کے ساتھ جلوہ نما ہیں۔ اس حدکمال کی جانب انگشت نمائی کرتے ہیں، جہاں پہنچکر مصوری کا زوال شروع ہوا اور ایک طویل مدت بعد یہ فن رنگین بتدریج نیست ونابود ہوگیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان باقی ماندہ مناظر کے بعد کے فنی نمونے اب تلاش کرنے پر بھی دستیاب نہیں ہوتے۔ حالانکہ غار ۲ کے پچھلے مناظر فن کے آغاز تنزل کا پتہ دیتے ہیں لیکن اس مبہم سے اشارے سے اس راستہ کا پتہ لگالینا محال ہے جسپر گامزن ہوکر فن تصویر اپنا وجود کبھی مٹا بیٹھا۔

بودھ مصوری کے آخری نمونے دو جداگانہ وضع و قطع کے مالک ہیں اور ہر وضع اس عام و خاص طرز سے قطعاً مختلف ہے جو ان غاروں کی مصوری کا زیور ہے۔ لیکاک (Lecoq) اور اسٹین (Stein) جیسے محققین جنھوں نے ختن کے فراموش کردہ فن تصویر کی چھان بین کرکے دوبارہ یاددہانی کرائی ہے۔ اس بارے میں بالکل متفق ہیں کہ غار ۲ کی وہ تصویریں جو دور اول کی مرہون ہیں، نہایت پرتکلف اور تصنع آمیز ہیں۔ بڑی تلاش و تحقیق کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ ہندی مصوری کا یہ جز ختن کے ہمعصر فن رنگین

سے قریب قریب ہمرنگ ہے۔ علاوہ بریں اسمیں تبت کی جدید مصوری
سے بھی کچھ نہ کچھ مناسبت پائی جاتی ہے جو دراصل وہی طرز قدیم ہے۔
جسے وہاں کے بودھ منادر کے پھریرے (Tangka) الم نشرح کرتے ہیں
غار ۱۷ کا جز دویم دورِ ثانی کی پیدائش ہے اور ایک تعمیری اتحادِ
عمل کا محتاج اور اس بے اعتنائی و عدم التفاتی کا فریادی نظر آتا ہے۔ جو
رنگ آمیزی اور خط و خال کی ترتیب و تراش میں بے محابا برتی جاتی رہی
ممکن ہے کہ بعض نامکمل حصص کی تکمیل نومشق ہاتھوں سے ہوئی ہو۔
ان تصویروں کا ایک بڑا حصہ ان تمام اوصاف پر بدرجۂ اتم قابض و
متصرف ہے جو انکے خالق کی پختہ کاری کے مظہر ہیں۔ پھر بھی جو خامیاں
باقی رہ گئی ہیں وہ اس آخری جزو کو اجنتہ کے غاروں کے عام معیار سے
گرادیتی ہیں۔ اس کمی کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ ان ایام میں بدھ مذہب تنزل
و بربادی کے روز افزوں خطرات کا تختۂ مشق بنا ہوا تھا، اور مصور مبلغ ایک
عجیب قلبی بےچینی کا شکار ہو رہے تھے۔ پس اگر ذہنی کیفیت میں ایک
ہیجان و شورش بپا ہو اور صناع کا ہاتھ کچھ لغزش کرے تو تعجب کیا ہے؟
بودھ مصوری جس جذبہ کے زیر اثر پروان چڑھی وہی اس مذہب
کی ترمیم و تنسیخ کا باعث ہوا اور یہ فن اپنے مذہبی عقائد کو لیکر دنیائے
مشرق کے چپہ چپہ میں پھیل گیا۔ چنانچہ چینیوں کے باکمال ہاتھوں

میں پہنچکر مُصوّری نے وہ رنگ روپ پایا جو تانگ خاندان کے مُصوّروں کی حسین مخلوق کو دُنیا میں "نرالی صورت والی" بناکر چھوڑ گیا اور ان چابکدست ماہرین کے تخیّل کی رنگینیوں سے آراستہ و مُزیّن ہوکر عروسِ فن اپنے آبا و اجداد کے وطن میں عوام کو بھولا ہوا سبق سکھانے واپس لوٹ آئی۔

(۵) سیگری اور باغ | بودھ مُصوّروں کی کاریگری کے رہے سہے نمونے سیگری واقع سیلون (لنکا) اور باغ واقع ریاست گوالیار میں ملتے ہیں۔ سیگری کی تصاویر باغ کے مُرقّع سے پُرانی ہیں جو بعض مورخین کی رائے میں کشیپ اوّل کے عہدِ حکومت (۴۷۹-۴۹۷ء) میں بنائی گئیں۔ اور اسی لئے اجنتہ کے غارہائے شانزدہم و ہفت دہم کی مُصوّری کی ہمعصر متصوّر ہوتی ہیں جن کے کچھ مناظر بعینہٖ لنکا کی وضع قطع کے ہیں۔

یہ تصاویر دو سنگ تراشیدہ غیر مُسلسل کمروں کی زینت ہیں۔ ان کمروں کی دیواروں پر بیس بیس خواتین کے مجموعی چہرے اُتارے گئے ہیں جو بالترتیب تنہا اور اپنی کسی ہمجنس ہجولی کے پہلو بہ پہلو جلوہ آرا ہیں۔ جن مستورات کے ہمراہ کسی سہیلی یا خادمہ کی تصویر بنائی گئی ہے وہ تمام کمال رانیاں خیال کی جاتی ہیں۔ یہ تصویریں مذہبی نقطۂ خیال سے کچھ وقعت و اہمیت نہیں رکھتیں اور خود بودھوں کی رائے میں کشیپ اوّل

کی جاں نواز رانیاں ہیں۔ فنی حیثیت سے یہ عمدہ چیزیں ہیں اور اس
بات کا ہمہ تن ثبوت ہیں کہ انکا بنانے والا اس فن کا کامل مشاق و ماہر
تھا۔ گوکہ انکو وہ درجۂ امتیاز حاصل نہیں ہے جو اجنتہ کی مصوری کا
حق ہے لیکن فن کے نادر نمونوں میں بلاپس و پیش انکا شمار کیا جاتا ہے
اب کوئی ایسی تحریر یا نشانی میسر نہیں آتی جسکی رہنمائی میں
باغ کی مصوری کی تاریخ کا کوئی تسکین بخش فیصلہ کیا جاسکے۔ اور نہ
اس شاہی کے تواریخی حالات کا مورخین کو کچھ علم ہے جس کے ظل
عاطفت میں انکی تخلیق ہوئی۔ اجنتہ سے باغ تک ایک جادۂ مستقیم
کی پیمایش ڈیڑھ سو میل سے کسی طرح زائد نہ ہوگی لیکن چونکہ دونوں
علاقوں کی سرحد دریائے نربدا کے دونوں کناروں سے ملی ہوئی
ہے۔ اس لئے یہ قیاس ایک حدتک صحیح مانا جاتا ہے کہ باغ کشیپ
راجاؤں کی بجائے کسی دوسرے شاہی حکمرانوں کے تابع رہا ہوگا
جن کا اب کسی کو بھی علم نہیں ہے۔
باغ کی مصوری اجنتہ کے فن کی آخری نسلوں سے کچھ کم
مشابہت نہیں رکھتی اور اسی لئے ہم اسے چھٹی یا ساتویں صدی
عیسوی سے منسوب کرسکتے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ تمام تصاویر ایک
ہی زمانہ کا نتیجۂ عمل نہیں ہیں مگر چونکہ انکا ایک بڑا حصہ نابود

ہو چکا ہے اس لئے یہ تمیز کرنا دشوار ہو گیا ہے کہ کس کس وقت میں کیا کیا کام ہوا ہے۔ عام طور پر باغ کی تصاویر کا ذخیرہ نہایت اہم اور خاص چیز ہے۔ یہاں کی تعمیرات میں وسیع ترین کمرہ نوّے مُربع فیٹ سے زیادہ جگہ لیئے ہوئے ہے، اور اسکے بلند وبالا ستون، کشادہ فرش اور چھت، اعلیٰ در و دیوار غرض کوئی گوشہ ایسا باقی نہیں ہے جو رنگا ہوا نہ ہو۔ مگر یہ تمام پیکر رنگین شکستہ حالت میں بے ثباتی عالم پر حسرت آلود نگاہیں ڈال رہے ہیں اور جوں جوں وقت گذرتا جاتا ہے ان کے چہروں کا رنگ اُڑتا جاتا ہے۔

اس دور کی مُصوری کے صدہا نمونوں کو پرکھنے کے بعد یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان میں مذہبیت کی بجائے مادّیت و نفسانی جدّوجہد کا رنگ زیادہ شوخ ہوتا گیا ہے۔ حالانکہ افراد تصاویر کو مذہب سے کوئی خاص سروکار یا لگاؤ نہیں ہے۔ پھر بھی تھوڑی سی لاگ باقی رہ گئی ہے جو ان سے کسی رسم یا آئین مذہب کی بے چون و چرا پابندی کرا رہی ہے اور اس طاقت کے خلاف جس نے تسلیم و رضا کو زنجیر کے حوالے کیا ہے، صدائے احتجاج بلند کرنا تو کار سے دارد زبان تک ہلانے کی تاب نہیں لاتے۔

جن تشنہ لبانِ ذوق نے ڈرامہ کی ابتدائی تاریخ کے مُطالعہ

ہیں چند لمحے صرف کرنے کی زحمت گوارا فرمائی ہے وہ شاید اس امر سے بخوبی واقف ہوں کہ اسی تقدیس مذہب نے ناٹک کا سنگ بنیاد رکھا۔ چنانچہ دنیا کے دیگر ممالک کی طرح اس صنف ادب کی ابتدا ہندوستان میں بھی مذہب اور اسکے لوازمات ہی سے ہوئی۔ ساتویں صدی کے اوائل میں جبکہ بودھوں کا عہد عروج اختتام پر تھا ہیلسکا (Hallisaka) راگ ناٹکوں کا ذکر قدیم تصانیف میں ملتا ہے۔ اسی ہیلسکا (हॉलस्का) ناٹک کا ایک مکمل سین باغ کی تعمیرات میں سے ایک کی دیوار پر ہو بہو منقش ہے۔

اجنتہ باغ اور سیگری کی صنعت بحیثیت مجموعی بودھوں کی مصوری کے نام سے تعبیر کی جاسکتی ہے ، اور سیگری اور باغ کے فنی نمونے بودھ مصوری کے اتمام کی سند پیش کرتے ہیں۔ یہ نمونے ایک خاصے وقفہ کے بعد مختلف اوقات میں سرحد تکمیل تک پہنچے ہیں۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ گپت راجاؤں کی تعمیری حکومت کے دوران میں انکا ظہور ہوا۔ یہ راجہ مذہبی اعتقادات کی رو سے وشنو کہے جاتے ہیں۔ لیکن انکی عدم تعصبی اور غیر جانب داری کے ہر دلعزیز رویہ کی مداح خود تاریخ ہے۔ اس لئے یہ کہنا ظلم ہوگا کہ بدھ کے زوال پر انکی حکومت عملاً اثر انداز ہوئی۔ کیونکہ اس خاندان کے کسی فرد کو تبلیغی مصروفیتوں سے کبھی سروکار نہیں رہا۔ ممکن ہے انکی ترجیحی پالیسی سے اہل ایمان متاثر ہوئے ہوں لیکن دراصل بدھ مذہب کے حیرت انگیز

تنزل اور عبرت خیز تباہی کی وجہ خود انہی کے مشہور فرقے "مہایان" اور "ہنایان" ثابت ہوئے۔

فرقہ بندی کے مذموم و مکروہ جذبہ سے منافرت باہمی نے ایسی تقویت پائی کہ آخر بودھوں کی منظم جماعت کی جڑ ہلا دی۔ حتیٰ کہ اسکا سارا شیرازہ ہی منتشر ہو گیا۔ ان موافق صورتوں نے ہندو مذہب کی روز افزوں ترقی کا میدان اور بھی وسیع کر دیا۔ گپت راجاؤں کی سلطنت کا عرض و طول بہت کافی و وافی تھا۔ اور انکے سیاسی مراسم لنکا اور دریائے جیحوں کے قرب و جوار کی حکومتوں سے بہت خوشگوار تھے۔ ملک پر امن و آشتی کا سایہ تھا، چنانچہ امان و سکون اور فارغ البالی کے سبب سے علم و ادب اور دیگر فنون لطیفہ نے خوب فروغ پایا۔ اسی نادیدہ تفکر عہد میں بودھوں کی مصوری نے آہستہ آہستہ دم توڑا۔ اسمیں کوئی شبہ نہیں کہ سیگریا اور باغ کی وہ تصویریں جو اپنے ہمجنسوں سے نسبتاً بعد کی ہیں، اسی زمانہ کی یادگار ہیں۔

چینی سیاح فاہین (سنہ ۴۰۱ء) اور ہیونگ تسانگ (سنہ ۶۲۹-۶۴۵ء) جنھوں نے ہندوستان کا طویل دورہ کیا ہے اپنے سفرناموں میں ایسی عالیشان تعمیرات کا ذکر کرتے ہیں جو سراپا تصویری زیبائش سے لدی ہوئی تھیں۔ فاہین لکھتا ہے کہ کپلوستو میں ایک محل تھا: اس میں ایک معنی خیز تصویر منقش

تھی- کامیاب مصور نے "مقدس وضع حمل" کے خیال کو جس پہلو سے واضح
کیا تھا وہ یہ تھا کہ "فیل سوار بدھ اپنی مادرِ مہربان کی متبرک کوکھ میں
داخل ہو رہا ہے"

شمالی ہند کے ایک وہار نے ہیوین تسانگ سے اس بنا پر خراجِ تحسین
وصول کیا تھا کہ اس فرسودہ عمارت کی امارت باقی نہ رہنے پر بھی اسکا کونہ
کونہ رنگ و روغن کے نظر فریب نقش و نگار سے معمور تھا- حیف کہ اُس
زریں زمانہ میں بھی ان بیش بہا یادگاروں کی حفاظت کا کوئی مناسب
سامان نہ کیا گیا اور اس کس مپرسی میں نیرنگئ عالم نے انکی دستگیری کی
اور ذرا سا سہارا دے کر انکو صفحۂ ہستی سے نابود کر دیا-

ازمنۂ وسطیٰ میں ہندی مصوری

سیگریا اور باغ

بعض قدیمی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ اسلاف کی جسقدر یادگاریں
باقی رہ گئی تھیں وہ سب مسلم حملہ آوروں کی تاخت و تاراج
سے پامال ہوکر بت شکنی کے سیلابِ عظیم میں بہہ گئیں- اجنتہ اور باغ صرف
اس لئے باقی رہ گئے کہ نوادردوں کی آتشبار نگاہیں اُن تک پہنچنے سے قاصر
رہیں- سیگریا تک تو دشمنانِ فن کی دسترس بالکل ہی محال تھی کیونکہ

مُرّبی کش کشیپ نے ارتکاب جُرم کے بعد پناہ گزیں ہونے کے خیال سے اِن معبدوں کی تعمیر کرائی تھی چنانچہ تکمیل گناہ کے بعد وہ عذاب کا مارا وہیں فروکش ہوا۔

گناہگار کی جائے پناہ حرص وہوس اور بربریت کے غارتگر پنجوں سے محفوظ آج بھی اس انسانیت سوز گناہ کی طرح رُسوائے عالم واستوار ہے جو اسکے وجود کا ذمّہ دار ہے۔ جن تراشیدہ چٹانوں پر رنگ و روغن اور نقاشی کا کام ہوا تھا وہ اس قدر سخت جان نکلیں کہ عناصر کے لاکھ سر مارنے پر بھی مطلق متاثر نہ ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی مُدت کے باوجود بھی ان پیکران رنگین ادا کی بزم کہن میں وہی اگلی سی رونق باقی ہے اور ہر متمنی دید کو انکے نظر نواز و دلفروز نظارہ سے لطف اندوز ہونے کا موقع ملجاتا ہے۔

یہ یقین کئے جانے کے لئے بھی کافی وجوہ ہیں کہ بعینہٖ اسی انداز کی تصویریں لکڑی اور معمولی پلاسٹر کی دیواروں پر کھینچی جاتی رہیں، لیکن ناپائداری کے باعث دیرپا ثابت نہ ہوئیں۔ اجنتہ کی مصوّری کے چند نمونے ایک خاص قسم کی عمارتوں کے وجود کو بے نقاب کرتے ہیں جن کا سارا فریم لکڑی کا ہوتا تھا اور اُسپر استرکاری کے بعد تصویر سازی کے جوہر دکھائے جاتے تھے۔ یہ صنعت بُدھ مذہب کے عہد عروج میں ہر جگہ عام طور پر مُروّج و مستعمل تھی۔

مسٹر تارا ناتھ کے نظریہ کے مطابق بودھ مصوری کے عالم طفلی میں اطوار و انداز کے لحاظ سے یہ تین اسکول تھے :-

(۱) دیو اسکول (۲) یکش اسکول (۳) ناگ اسکول

دیو اسکول سنہ [illegible] ق م سے سنہ [illegible] ق م تک قائم رہا - اسکے اثرات مگدھ اور گرد و نواح کے مواضعات تک محدود تھے "دینیا اگم" اور بعض دیگر کتب میں مرقوم ہے کہ ان مافوق الفطرت ہستیوں کے فنی نمونے اس کمال کے ہوتے تھے کہ اصل و نقل کے امتیاز میں نظر فریب کھا جاتی تھی - یکش اسکول کے متعلق فاضل مورخ کی رائے ہے کہ وہ سنہ [illegible] ق م کے اوائل میں معرض ظہور میں آیا - اور سمراٹ اشوک کے عہد سکندری میں پروان چڑھا - ناگ اسکول ناگر جونا کی سطوت شاہی کا تبرک ہے جو خود ایک زبردست مصنف و فلسفی تھا ناگ مصوروں نے اس اسکول کا سنگ بنیاد سنہ [illegible]ء میں رکھا - کشمیر سے مدراس تک ناگ راجاؤں کے سکے رواں تھے اور اس سارے علاقے میں استادان فن نے اپنے جھنڈے نصب کر دیئے تھے - امراوتی میں اب تک ناگ مصوری کے تحیر خیز اثرات کی نشانیاں دستیاب ہوتی ہیں - مورخ مذکور کی رائے میں "ان تینوں اسکولوں کا مطمح نظر بہت اعلیٰ تھا - اور انکی کارگذاریوں میں

مادّیت کی جھلک بدرجۂ اتم موجود تھی۔ لیکن تیسری صدی کے
اختتام تک فن تصویر کا آفتاب شباب نصف النہار سے گذر کر غروب
کی آخری منزل میں قدم رکھ چکا تھا۔ سنہ [illegible]ء کے بعد مصوّری بالکل
معدوم ہوگئی حالانکہ اُسنے پھر از سر نو جنم لیا۔"

مسٹر تارا ناتھ نے مصوّری کی حیاتِ ثانی کے حسب ذیل تین
اسکولوں کا ذکر کیا ہے :-

(۱) مدھیہ دیش (मध्य देश) وسط الملک

(۲) پاشچاتیہ (पाश्चात्य) مغربیہ

(۳) پوربیہ (पूर्वीय) مشرقیہ

جغرافیائی تقسیم کے اعتبار سے مدھیہ دیش موجودہ صوبۂ متحدہ
کا دوسرا نام تھا۔ اس اسکول کی بنیاد مشہور مصوّر و بُت تراش
بمبسار نے ڈالی۔ بمبسار اُن ایام میں مگدھ میں پیدا ہوا جبکہ بُدھ
پکش (बुद्धपक्ष) سریر آرائے سلطنت تھا۔ یہ واقعہ تاریخ کے
بیان کے مطابق پانچویں یا چھٹی صدی عیسوی کا ہے۔ وضع قطع
میں یہ اسکول قدما کا مقلد اور دیو مصوّروں کا ہم رنگ تھا۔

پاشچاتیہ (مغربی) اسکول کی بنیاد راجپوتانہ میں رکھی گئی۔ اس
اسکول کا بانی "سارنگدھر" تھا جسکا وطن مارواڑ تھا اور راجہ شیلادتیہ

گوہیلا" والی" اودے پور کے عہد یعنی سنہ [illegible] ء میں گزرا ہے۔ اِن لوگوں کا طرز و انداز نیکش مصوروں سے مشابہ ہے۔

پوروبیہ اسکول نویں صدی عیسوی میں راجہ دھرم پال و دیو پال کے زیرِ سایہ قائم ہوا، ناگ مصوروں کی تقلید اسکا نصب العین تھا۔ دھیمان اور اسکا بیٹا باپو مشرقی اسکول کے زبر دست مصور ہوئے ہیں۔ یہ دونوں سنگ تراشی اور دوسری دھاتوں پر مصوری کا کام کرنے میں بہت چابکدست تھے۔

سنہ [illegible] ء سے سنہ [illegible] ء تک کشمیر، نیپال، برما اور جنوبی ہند نے بھی خوب داد فن دی لیکن انتہائی ردوبدل کے باوجود بھی متذکرہ اسکولوں کی علامات پنہاں نہ رہ سکیں۔

بدھ مذہب کا زوال اور بت سازی

بودھوں کی خانہ جنگی سے تنگ آ کر مذہب اپنے سارے لوازمات لیکر آہستہ آہستہ حدودِ وطن سے باہر ہوگیا۔ بدھ مذہب کے زوال سے برہمنوں کی خوب بن آئی اور ایکبار پھر ادبار زدہ دیوتاؤں اور مورتی پوجا کا بول بالا ہوگیا۔

سپہر دوّار کی بوقلمونی اور عالم ناپائدار کی نیرنگی نے مذہبی اعتقادات کی قید و بند میں تغیر و تبدّل کر کے اس دور کے علوم و فن کی دُنیا میں ایک عالمگیر انقلاب کی بُنیاد رکھی۔ مصوری کی جگہ

بتا ریج بُت سازی نے لے لی اور پیکرانِ رنگین ادا کا غازی پیرہن ترک کرکے سراپا سنگ ہوگئے اصنام نے دیر میں گھر کرلیا اور جنونِ عشق برہمن کی جبینِ نیاز میں سجدہ بن کر ان تخئیل زائیدہ و ناز پروردہ بتوں کے مرمری قدموں پر مصروف جبہ سائی نظر آنے لگا۔

یوں تو اشوک کے عہد (سنہ ۲۷۳ تا سنہ ۲۳۲ ق۔م) ہی سے سنگ سازی کی صنعت زور پکڑ رہی تھی، لیکن کنشک کے (سنہ ۱۲۰-۱۶۲ء) زمانۂ حکومت میں بُت تراشی نے بھی ہاتھ پاؤں نکالنا شروع کردئے تھے۔ ونسینٹ اسمتھ کے بیان کے بموجب کنشک بودھ ہوتے ہوئے بھی ہندوؤں اور دیگر مذاہب کے دیوتاؤں کا معتقد تھا۔

گندھارا، پشاور، اور ٹکشلا کی بُت سازی یونان اور روم کے مشترکہ اثرات کے تحت سنہ ۲۰۰ء میں ارتقار و ارتفاع کی چوٹی پر پہنچ گئی تھی۔ متھرا کی بلند و بالا تعمیرات کی زیبائش ہی حسین بُت تھے جو کنشک اور ہوشک کی نگرانی میں حسن کے سانچے میں ڈھالے گئے۔ اس عہد عتیق کی بعض کہنہ یادگاریں سارناتھ اور امراوتی میں بھی محفوظ ہیں۔

برہمنوں کے اقبال کا ستارہ گپت حکومت میں خوب چمکا۔ حالانکہ حکومت کے ارباب بست و کشاد تبلیغی سرگرمیوں سے ہمیشہ دور رہے۔ چندر گپت اول نے لچھوی جرگہ کی (جو پاٹلی پتر اور اسکے گرد و پیش کے علاقہ میں

بر سر اقتدار تھا) شہزادی کمار دیوی سے ۳۱۶ء میں رشتۂ مودت جوڑ لیا
اور اس طرح ۳۱۹ء اس جرگہ کو قابو میں کر کے گپت حکومت کا ڈول ڈالا۔

چینی سیاح فاہین اپنے سفرنامے میں رقمطراز ہے کہ "پاٹلی پتر کے فلک بوس محلات شاہی کیف انگیز تصاویر اور مسرت آگیں اصنام سنگی سے آراستہ و پیراستہ تھے" واضح رہے کہ پاٹلی پتر کی یہ تصویر بکرماجیت کے عہد (۳۷۵-۴۱۴ء) کی ہے۔ خالق الاصنام کی دوربینی صرف سخت چٹانوں ہی سے سر نہ مارتی رہی بلکہ عزم رفیع کے تکملہ کے لئے آسانیاں فراہم کرنے کے مضطرب خیال نے نرم و خام رتیلے پتھروں کی بھی تلاش کر لی۔ رتیلے پتھر کے متعدد شکستہ و نامکمل مجسمے کلکتہ کے عجائب گھر میں اب بھی محفوظ ہیں جو قریب قریب تمام بدھ کی مختلف نقل و حرکات کے مظاہرہ پر مشتمل ہیں۔
ان مجسموں کی تراش و خراش جس صحت و صفائی کی آئینہ دار ہے اس کو ملحوظ رکھکر اندازہ لگایا گیا ہے کہ وہ چندر گپت ثانی کے عہد زریں کی سنہری یادگاریں ہیں اور اس حقیقت کو ظاہر کرتی ہیں کہ جب بودھ مصوروں نے عام رجحان کا رخ بتوں کی نازبرداری کی جانب پایا تو رنگ و روغن کو بالائے طاق رکھکر تحفظ مذہب کی خاطر فیصلہ کن جنگ کرنے کے لئے "چھینی" سنبھالے میدان عمل میں صف آرا ہو گئے۔ اور فنی قدرت کے وہ جوہر دکھائے کہ مخالف بھی لوہا مان گئے۔ گو دیوار گیر میدان برہمنوں

کے ہاتھ رہا مگر مٹنے والے زمانہ کے لوح دل پر وہ نقش و نشان چھوڑ گئے جو ہمیشہ کے لئے پتھر کی لکیر بن گئے ہیں بودھ سنگتراشی کے کمالات کے مظہر "ایلیفنٹا ایلورا" اور بوربودر واقع جاوا کے نادرالوجود روضہ جات ہیں جنکا چار دانگ عالم میں آوازہ ہے۔

سنہ [illegible]ء تا سنہ [illegible]ء میں مصوری کی حالت

سنہ [illegible]ء کے آغاز ہی میں بُدھ مذہب ہندوستان سے ہمیشہ کے لئے ناپید ہوگیا۔ مسٹر پی۔ براؤن اور بعض دیگر اہل الرائے کا خیال ہے کہ "بدھ مذہب کے کوچ کے ساتھ فن تصویر نے بھی رخصت لی اور ایک زمانہ کے لئے عرصۂ ہند سے اُٹھ گیا۔ سنہ [illegible]ء سے سولھویں صدی کے اختتام تک چینیوں کی مقدس کتب کے چند تفسیری کارناموں کے علاوہ کوئی ایسی کارگزاری نظر نہیں آتی جس سے مصوری کی بقائے حیات کا پتہ چل سکے۔"

اس نظریہ کے موئدان واقعات کو فن تصویر کی ناگہانی معدومی کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ ایک ہزار برس کی طویل مدت تک ہندوستان سیاسی بیچیدیوں کا تختۂ مشق بنے رہنے کے باعث علوم و فنون کی ارتقائی کوششوں سے قطعاً بے نیاز رہا۔ پھر مسلمانوں کی پیہم یورشوں اور ملکی قوتوں کے روز افزوں انتشار نے مصوری کو کفر نوازی قرار دیکر دم بلب فن کا گلا گھونٹ دینے ہی پر اکتفا نہ کی بلکہ جملہ لوازمات

تکفیر کو تباہی کے گھاٹ اتار کر ہی دم لیا۔

بنگالی مورخ مسٹر دت کا بیان ہے کہ سنہ ۸۰۰ء سے سنہ ۱۲۰۰ء تک کا زمانہ ہندوستان کی تاریخ کا تاریک ترجزو ہے۔ کسی کو علم نہیں کہ ان چار سو برس میں علم و ادب کی کسی صنف میں بھی کوئی ایک فرد اس قابل ہوا ہو جسے بجا طور پر بڑا آدمی کہا جاسکے" لیکن ایسی صورت میں بھی اس فن رنگین کا کلیتاً نیست ہو جانا غیر یقینی ہے اور ایک سے زائد وجوہ کی بنا پر مسٹر پی۔ براؤن اور انکے ہم آہنگ حضرات کی رائے کو نا قابل قبول ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

خود معترضین و مخالفین (پی براؤن اور انکے ہم خیال) کو اس امر کا اعتراف ہے کہ سنہ ۸۰۰ء سے سنہ ۱۲۰۰ء تک فن تصویر کو چھوڑ کر باقی تمام کمالات شاہراہِ ترقی پر گامزن رہے۔ لیکن یہ بات کچھ جانبدارانہ پہلو لیئے ہوئے نظر آتی ہے کہ آخر سیاسی انقلابات کے مضر اثرات علوم و فنون کے کسی خاص شعبہ تک ہی کیوں محدود رہے؟ اور پھر اسوقت جبکہ مذہب جدید کی نشر و اشاعت کی تحریک کا عنفوانِ شباب تھا اور مصوری سالہا سال کے تجربات کی بنا پر ایک کامیاب آلۂ تبلیغ ثابت ہو چکی تھی، اسپر ہی کیوں ہاتھ صاف کیا گیا؟

مسٹر مہتا اپنی مشہور کتاب "اسٹڈیز اِن انڈین پینٹنگس" میں

رقمطراز ہیں کہ "۶۰۰ء میں مہیندر ورمن اوّل پالووں (Pallawas) پر حکمراں تھا۔ اِس فرمانروا نے "سیتا نوا سال" (Sittannavasal) میں ایک مندر تعمیر کرایا تھا۔ اس مندر کی تمام دیواریں بیشمار تصاویر کے جامۂ رنگیں سے ملبوس تھیں۔ یہ تصویریں بھی اتنی ہی ضعیف العمر ہیں جتنی کہ قدیم عمارت"

مُصنف موصوف نے سیتا نوا سال کی مُصوّری کے مُتعدّد نمونوں سے کتاب مذکور کو زینت دی ہے۔ انہیں سے "اپسرا اور مہیش" یہ دو تصویریں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ مسٹر مہتا نے مُبصّرانہ انداز سے اس خیال کی تردید بھی کر دی ہے کہ جٹا جوٹ دھاری، کنڈل پہنے بھبھوت رمائے شیوجی کی بجائے کوئی جین دیوتا بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ پی۔ براؤن وغیرہ غلط فہمی میں مُبتلا ہیں۔ "اپسرا" کی تصویر تو اس درجہ آزاد خیال ہے کہ بُدھ یا جین اثرات کی کھلے بندوں مُنکر ہے۔

پانڈیچری کالج کے پروفیسر جی۔ جے۔ ڈبروِل نے پالو حکمرانوں پر ایک مبسوط و سیر حاصل تبصرہ سپردِ قلم کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "سیتا نوا سال کا مندر ایک زمانہ میں انواع و اقسام کی تصویروں سے پُر تھا۔ لیکن اب چھت اور بعض دیگر حصص کے علاوہ سارا مندر ویرانی کا

مُرقّع بنا ہوا ہے۔ مندر کی تعمیر کو مُدت گذرگئی مگر اس کس مپرسی کے باوجود بھی اسکی سقفِ کُہن کی بہار کا اب بھی وہی عالم ہے گو درو دیوار کی عُریانی اُسے محجوب کر رہی ہے۔"

پروفیسر مذکور کی دانست میں تعمیر، ساخت کے لحاظ سے خالص جینیوں کی یادگار ہے لیکن اسکی مصوّری کے کارنامے رام گڑھ، اجنتہ اور باغ کی کاریگری سے بالکل مُشابہ ہیں اور بلاشبہہ بودھوں کی ایجاد ہیں، مسٹر فِتّا کو اس رائے سے اختلاف ہے۔ اُنھوں نے "نٹ راج" کی ایک تصویر مثالاً پیش کرکے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ "بھارت ناٹیہ" کا ہر واقف کار اس حقیقت سے بہرہ اندوز ہے کہ جنوبی ہند کے "مہادیو" عام اعتقاد کے مطابق "خدائے رقص" (نٹ راج) بھی ہیں۔ آگے چل کر صاحب موصوف لکھتے ہیں کہ ایک اور بات بھی خاص طور پر قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ "مہندر ورمن" کے عہد کے سارے منادر برہمنوں کے دیوتاؤں سے معنون تھے نہ کہ جاین ترتھنکروں سے۔ مہندر ورمن خود ایک باکمال مصوّر اور شو کا پجاری تھا۔ اس لئے یہ کب ممکن ہے کہ اسکے معبود کے نام پر وقف شدہ مندر میں جینیوں کے دیوتاؤں کی تشکیل ہو۔

پروفیسر جی۔ جوویوڈبرول کی رائے کے بارے میں قیاس کیا

جاتا ہے کہ بہت ممکن ہے کہ سنہ [illegible]ء کے مصوروں نے اپنے کمال فن کا ثبوت دینے کے لئے طبع زاد شاہکاروں کے پہلو بہ پہلو اجنتہ اور باغ کے مصوروں کی بھی کچھ نقلیں اتاری ہوں جیسی کہ انکی قدامت پسندی سے توقع کی جا سکتی ہے۔

سنہ [illegible]ء کے اوائل میں عربوں نے محمد قاسم کی زیر سرکردگی میں سندھ پر حملہ کیا۔ اسی عہد کے ایک مورخ کا بیان ہے کہ "چند ہندو مصوروں کا وفد قاسم کے حضور میں باریابی کا شرف حاصل کر کے منت گزار ہوا کہ شاہ (قاسم) اور دیگر کمانداروں کی تصویر اتارنے کی اجازت مرحمت فرمائی جائے"۔ اس واقعہ سے سنہ [illegible]ء میں مصوری کا وجود ثابت ہوتا ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس فن کو مخصوص اہمیت دیئے جانے کے علاوہ حد کمال تک پہنچا دیا گیا تھا۔ پھر یہ کہنا کہ فن تصویر سنہ [illegible]ء ہی میں مفقود ہو گیا، کس طرح قرین عقل ہو سکتا ہے؟

سنہ ۱۲۰۰ء کے دور آخر کا ایک اور تاریخی واقعہ مصوری کے ذی حیات ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ متعدد مورخین کا متفقہ بیان ہے کہ سنجوگتا نے پرتھوی راج کی سحر کار تصویر کو دیکھتے ہی دل دیدیا تھا۔ بارھویں صدی کے آخر سے لیکر سولھویں صدی تک مصوری پر کیا گذری یہ تو کسی کو معلوم نہیں، لیکن قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فن تصویر۔ اس

دوران میں بھی برابر کم و بیش داد حاصل کرتا رہا۔ مشہور ہے کہ دنیا کا کوئی علم و فن ایک بار عرصۂ ظہور میں آکر پھر کبھی قطعاً مفقود نہیں ہوتا پورے چار سو برس تک ہندوستان لگاتار بیرونی حملوں کا شکار رہا۔ اور عام غارتگری کے بے پناہ جوش نے صدہا معبدوں کو تہ و بالا کرڈالا۔ ممکن ہے کہ اس جدوجہد میں وہ تمام فنی نمونے بھی سپرد خاک کردئے گئے ہوں جن کا تعلق مُتبکدوں یا راج درباروں سے تھا۔

مشرقی ترکستان اور تبت سے اس زمانہ کے ہندی فن تصویر پر بہت کچھ روشنی پڑتی ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ختن عرصہ تک حکومتِ ہند کے تابع رہا ہے۔ مسٹر اسٹین اور لی کاک کی تازہ ترین تلاش مظہر ہے کہ یہ مقام چینی، ایرانی، یونانی اور ہندوستانی تہذیب کی جائے اتصال تھا۔ قدما کی جو یادگاریں یہاں برآمد ہوئی ہیں اُن میں تصویریں اور باتصویر ریشمی پرچم بھی شامل ہیں۔ دیواروں پر منقوش تصاویر اجنتہ کی تصویروں کی ہمعصر و ہمرنگ ہیں حالانکہ وہ تمام آٹھویں صدی کی یادگار ہیں۔ بودھ مُصوّری کے ان جگر پاروں کے خالص ہندوستانی ہونے میں تل بھر بھی شُبہ نہیں کیا جاسکتا۔

یونان، ایران اور چین کے مُصوّروں نے بھی ختن کی قدیم دیواروں پر اپنا اپنا زورِ قلم دکھایا ہے مگر وہاں کی سب بستہ مخلوق

کی بے زبانی کہہ رہی ہے کہ اجنتہ کے مصوّروں کے کارناموں کا
جو مدِ مقابل ہوگا وہ مُنہ کی کھائے گا- چِنٹزو (Chintzu) سے
لیکاک نے کچھ ایسی جھنڈیاں حاصل کی ہیں جو تبّت کے مندروں پر
لہرانے والے پرچموں (Takgka) سے بہت کچھ ملتی جلتی ہیں - یہ
پرچم آٹھویں صدی کے ہندی مصوّروں کے کمالِ مصوّری کے
علمبردار ہیں-

لارڈ کرزن اپنی تبت کی سیاحت سے واپسی پر ایک تبّتی
پرچم بطور سوغات اپنے ہمراہ ہندوستان لائے تھے- جھنڈی مذکور
ریشم کی ہے اور اس پر بُدھ بھگوان جلوہ افروز ہیں- یہ پرچم آجکل
کلکتہ کے عظیم الشان عجائب خانہ میں موجود ہے -

گیارھویں صدی کے مشہور چینی نقّاد تینگ (Tengchun)
چوُن کا یہ بیان کہ:- "نالندواقع بنگال کے مصوّر ریشم پر بُدھ
کی تصویریں بنانا بہت پسند کرتے تھے اور اس کام میں اتنے ہوشیار
تھے کہ اپنا ثانی نہ رکھتے تھے -" اس امر کی کافی ضمانت ہے کہ یہ ہنر
بھی ہندوستانیوں ہی کی جدّتِ طبع کا رہین ہے -

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گردو پیش کے حالات ناموافق ہونے
کے باعث بودھ مصوّروں نے اجنتہ کے غاروں میں آخری مرتبہ

ہمیشہ کے لئے قلم رکھ کر حدود ہند سے باہر قدم نکالا۔ ان ایام میں ختن، چین اور ہندوستان کے مابین مستقل سلسلۂ آمدورفت قائم ہو چکا تھا۔ لہذا کسی نے ختن کی راہ لی اور کوئی چین جا پہنچا۔ ہر دو مقاموں نے باکمال تارکانِ وطن کے قدم آنکھوں سے لگائے اور ایسی مدارات کی کہ انھیں کبھی بھول کر بھی یادِ وطن نے دلگیر نہ کیا تبت کے بودھ مندروں کی دیواروں کا کام دیکھ کر اس خیال کی مزید تائید ہو جاتی ہے۔

بودھ مُصوّری

بودھ مصوری کو بحیثیت مجموعی ہندی صناعی کی صف میں وہی درجہ امتیاز حاصل ہے جو یوروپ کی دنیائے کمال میں ٹیشین، روفیل اور ٹرنر جیسے اساتذہ قدیم کے کارناموں کا حصہ ہے۔ جیسا کہ قبل ازیں واضح کیا جا چکا ہے۔ ہندی فن تصویر کی نورانی شعاعیں مشرق کے گوشے گوشے میں پیامِ نور لیکر پہنچیں اور عرصہ دراز تک چشم بصیرت کے لئے مشعل ضوبار بنی رہیں۔

بودھوں کی یادگار فن کا حصہ کشیر اغبتہ کا سرمایہ ہے جو

عظمت و حکمت کے زیور سے سرتاپا مرصع ہے۔ جذبات کی نمایندگی،
پاکبازگی و سادگی، اس صنعت رنگین کے وہ زرّیں اوصاف ہیں
جن کی بدولت پیکران حسن آفریں چشم نظارہ باز کو ایک ہی جلوہ سے
مسحور کر لیتے ہیں۔

درازیٔ قامت کے اعتبار سے یہ تصاویر قدآدم تو نہیں کہی
جا سکتیں، لیکن بلا شبہہ اصل و نقل میں بہت کم فرق ہوگا۔ صانع
کی شوخیٔ تحریر کے فریادی نقوش کا ہر عضو بدن بخوبی نمایاں ہے،
اس سے انکا حسن کفر پرور بے نقاب ہوکر اور بھی دوبالا ہوگیا ہے۔
بیشتر تصویریں قومی ہیکل جزاروں کی ہیں جو فنی باریکیوں کے لحاظ
سے شاہان مصر کے قدآور مجسموں کی ہم پلہ و ہم پایہ ہیں۔

دیواروں پر جو مناظر منقوش ہیں انکی شان خصوصی بزم رفتگاں
میں برگزیدہ ہستیوں کی صدر نشینی ہے یہی وجہ ہے کہ دوربین نگاہیں
ادھر ادھر سے ہٹ کر عین وسط میں جگہ پالیتی ہیں۔ ان جلیل القدر
شخصیتوں کی تصویرکشی میں بودھوں نے سچ مچ قلم توڑ دیا ہے۔
تصویروں کے نقشے جس درجہ تاثر و تمکنت سے مملو ہیں وہ اس امر کا
بیّن شہادت ہے کہ یہ دقیق مشاہدہ ہی کا فیضان تھا جو بودھ مصوّر
حسن صورت کا اعلیٰ معیار پیش نظر رکھکر ہر رنگ جذبات خط و خال

کی سعی تراش میں بلا تکلّف عمدہ برآ ہوتے رہے۔

رنگ آمیزی سے قطع نظر، ڈھانچوں کی ساخت میں کوئی غیر ضروری لکیر یا کسی قسم کی کمی و بیشی مطلق دکھائی نہیں دیتی اور وہ قطعاً غیر مُقیّد و خودرو جذبات کا کرشمہ معلوم ہوتے ہیں۔ اجنتہ کا تمام سرمایہ آمد ہی کی برکت ہے۔ تلاش و تصنّع کو ذرّہ بھر بھی دخل نہ ہونے کے باعث مُصوّر کا قلم زار آورد کی گلباریوں کا شرمندۂ احسان نہیں اس مستغنی از آرائش بےساختگی نے روح کو ایک طرفہ بانکپن کے ساتھ مادہ سے ہمدوش و بغل کر دیا ہے۔

ہر لکیر پابستہ نے آپ اپنی مناسب جگہ لے لی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارے مرقع میں اسکے لئے کہیں اور ٹھکانا ہی نہ تھا۔ تاثیر کمال کا یہ عالم ہے کہ اسکی جلوہ نمائی دیکھنے والے کیفِ عقیدت اور ایمان و محبت کے بادۂ سرجوش کے نشہ سے سرشار ہو کر نئی زندگی کے حصول کا احساس کرنے لگتے ہیں۔ اجنتہ کے جانفزا نظارے فردوسِ بر روئے زمیں کا نقشہ پیش نظر کرتے ہیں، اور اسکے مقدس مُکالمات کے مکین نورانی مخلوق کی یاد تازہ کر دیتے ہیں ایک لمحہ کے لئے بھی تغافل روا نہیں رکھتے۔ اجنتہ کی مصوری کی مختصر سی کیفیت یہ ہے کہ قریب قریب سارے مناظر بُدھ کی گذشتہ زندگی کی مختلف حالتوں کا مرقع

ہیں۔ ان میں دو چار مادّیت کا بھی آئینہ ہیں اور عہد گزشتہ کی
درباری زندگی کا جیتا جاگتا نمونہ شمار ہوتے ہیں۔ کئی کئی تصویریں
ایک مسلسل روایت کی توضیح کے سلسلۂ تعمیم میں مربوط ہیں۔ بعینہ
یہی کیفیت اٹلی کے عہد وسطیٰ کی مصوّری کی بھی ہے۔

مشرقی صنّاع کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ چند خطوط سے تمام و
کمال جذبات کی تصویر اتار لیتا ہے یہ خصوصیت جسقدر بودھوں کے
یہاں نمایاں ہے کہیں دوسری جگہ مشکل سے ملے گی۔ ان کے سادہ و
بے تکلف حواشی کا اثر مغرب کے بہت سے ممالک پر پڑا۔ چنانچہ یونان کے
ظروف کی زینت یہی سادہ جدول ہے۔ ہالبین کی ڈرائنگ کا وصف
بھی یہی ہے۔ مگر بودھوں کے تتبع کا ثمرہ ہونے کے باوجود بھی انکے
سامنے سب پانی ہے۔

مصوّری کے لئے جن باتوں کا جاننا ضروری ہے، بودھ ان
سب کے واقف و ماہر تھے۔ تصویر کا سانچہ ڈھالنا، خاکہ بنانا، پیمانہ
میں حسب ضرورت کمی و بیشی کرنا، سطح کا ابھارنا، اور تصویر کو جلا دینا
وغیرہ انکے بائیں ہاتھ کے کرتب تھے۔ معمولی لکیروں سے افراد کی کیفیت
نفسی کی نمایندگی اور جذبات کی تشکیل انکے نزدیک ایک کھیل تھا
آج تک کوئی ایسی مثال نہیں ملتی جو ان تمام اوصاف سے متصف ہو اور

بودھوں کی حاصل تخلیق سے آنکھ ملانے کی جرأت کرسکے۔

اس مستحکم، مستند اور موثر طریق عمل کی نادر مثال غار ۱ میں ملتی ہے۔ منارے کی بائیں جانب ایک تصویر ہے جو غالباً بدھ ستو اولکیتیشور یا گوتم کے مہا تیاگ (ایثار عظیم) کا عکس ہے اور اس عہد کی یاد دہانی کراتی ہے جبکہ شہزادہ گوتم حقیقی سکونِ قلب کی جستجو میں دنیا کی جاہ و حشمت اور سطوت سلطانی کو لات مار کر محلات شاہی کو خیرباد کہتا ہے یہ تصویر جسامت میں اصل سے نکلتی ہوئی ہے اور قدرے خم کھائے ہوئے ہے۔ دائیں ہاتھ میں کنول کا نیلگوں پھول اپنی بہار دکھا رہا ہے چہرے سے حزن و ملال اور غمخواری و دلداری مترشح ہے۔ تصویر ہذا کے مشاہدے سے اس امر کا احساس ہوتا ہے گویا کسی ایسے شریف النفس انسان سے آنکھیں چار ہیں جس نے آئندہ کے لئے کوئی اندوہناک طرز زندگی اختیار کرنے کا تہیہ کر لیا ہے۔ امیرانہ زندگی پر فقر و فاقہ کو ترجیح دیکر عیش و آرام کے جملہ سامانوں کو یکلخت ترک کر دینے کی ابتدائی تلخیاں اس انداز دلربائی کے ساتھ مستقبل کی راحت و سکون کی امید حصول سے مخلوط ہیں کہ داد نہیں دی جا سکتی۔

ساخت و تراش کے اعتبار سے یہ تصویر بوٹیلی (Botticelli) اسکول کے کارناموں سے کسی طرح پیچھے نہیں ہے۔ روش و

بالش اس خوبی سے نقش کئے گئے ہیں جنھیں دیکھکر سادگی از خود رفتہ ہوگئی ہے۔ اُس پر بے نیاز تکلف جدول نے چار چاند لگادئے ہیں۔ گوشت و پوست سے رنگِ حسن اور جوشِ نمو بے اختیار پھوٹا پڑتا ہے۔ رُخ سے نزاکت ٹپک رہی ہے۔ مخمور آنکھیں مستی کا پیمانہ پیش نظر کرتی ہیں۔ گو ابرو صرف ایک ترچھے خط سے نمایاں کئے گئے ہیں۔ لیکن انھیں دیکھکر شاہدوں کے دل پر کٹار چل جاتی ہے۔

اشیارِ عظیم کے اس محبت اثر منظر میں معمولی افراد کے نقوش بھی اسی حسن و خوبی کے مالک ہیں جو خاص الخاص کا حصہ ہے۔ ہر متنفس ایک ہی نغمۂ عمل (Action Song.) کی دُھن میں محو ہے۔ مقتدر ہستی کو نمایاں کرنے کے لئے اُسکے دستِ مبارک میں کنول کا آسمانی پھول دیکر مصور نے بکمالِ فن اپنے تصورات و تخیلات کی دنیا پر ہلکا سا پردہ آویزاں کردیا ہے۔

کنول کی ڈالیوں کا پُرپیچ خم، پنکھڑیوں کی رنگین بارش اور مُرجھائے ہوئے پھولوں کا موج کے ساتھ لہرانے کا دلفریب نظارہ مختلف کیفیتوں میں دل و دماغ پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ مصور کی جنبشِ قلم کے ایک ہی اشارے سے سارا راز عیاں ہوجاتا ہے۔ پھر مذہب کے مطالب عقائد کو جس انداز سے تصویر کے سانچے میں ڈھالا ہے اسکا تو کہنا ہی

کیا۔ ادھر علم موسیقی کی داد دی جا رہی ہے اور اُدھر اولیکتیشور کی جانب
راست شرنگیں ملکہ پابندی و التزام کے باوجود بھی اپنے آپ کو جذبۂ عقیدت
کے حوالے کئے دیتی ہے۔ آسمانی مخلوق کی نقل و حرکت نے تو اس کیف
پرور منظر کی اہمیت کو اور بھی دوبالا کر دیا ہے۔

کاریگر کے مذاقِ سلیم، دماغی تربیت اور بے خوف و خطا قلم، سب
نے ملکر اسکی کیفیت ذہنی کی پردہ پوشی، سبک نقاب ایک ایسی لگاوٹ
سے اُلٹ دی ہے کہ جسکی نظیر نہیں ملتی۔ خط و خال کے عمل و صنع میں
گوناگوں رنگ آمیزیوں سے جان سی پڑ گئی ہے۔ گردشِ روزگار کی
تخریبی کشاکش نے ان مرقعوں کی نفاست کو بہت صدمہ پہنچایا ہے لیکن
باقیات اب بھی وضع داری کے پابند نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اب سے
اٹھارہ سو برس پیشتر انکے رنگ و روغن کی جو کیفیت تھی اسکا کچھ کچھ اندازہ
کیا جا سکتا ہے۔ یہی دھندلی چمک جو اب زرق برق پوشاکوں اور چہرے
مہرے کے بگڑے ہوئے نشانِ تباہی سے کبھی آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہوگی۔

غار نمبر ۹ کی ابتدائی مصوری کے علاوہ بودھوں کے "بیک گراؤنڈ"
تصویروں کی بہ نسبت زیادہ شوخ ہے۔ حالانکہ بعض مصوروں نے ایسا
کرنے سے گریز کیا ہے تاہم تصویر کی بیشتر مثالیں اسی عامیانہ رنگ
میں رنگی ہوئی نہیں لیکن کہیں کہیں چند ایسی تصویریں بھی ملتی ہیں جو

متذکرۂ بالا تصاویر سے بالکل متضاد ہیں۔ گو سادہ و تسبک بیک گراؤنڈ اور شوخ رنگ مناظر کی تعداد کم ہے لیکن یہ اقلیت بھی قدیم صناعوں کی حیرت انگیز کامیابی کی ہمہ تن معترف ہے۔ آخرالذکر مناظر کو دیکھکر مغرب کے مشہور وینیشین (Venetian) اسکول کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔

ان اُستادانِ فن نے اپنے نگارِ تخیل کے نقش و نگار کی دلفریبی برقرار رکھنے کے لئے کسی بھی ممکن العمل تدبیر پہ کاربند ہونے میں کوئی دقیقہ اُٹھا نہیں رکھا۔ شاید اسی لئے کامیابی و سُرخروئی انکسارانہ انکے قدم چومتی نظر آتی ہے۔ بودھ مُصوّر اپنے پیکرِ تصویر کے آئینۂ رُخ کو جلا دینے کے لئے اسکی کاکُل پیچاں کو ایسا سیاہتاب کر دیتا ہے کہ لیلیٰ شب کے گیسوئے مشکیں اک نظر دیکھتے ہی رشک سے پیچ کھا کر بکھر جائیں۔

رنگ آمیزی کی ایک عدیم النظیر مثال غار ۱۷ میں موجود ہے۔ "مہا ہنس جاتک" اسکا ماحصل ہے اور یہ ولادت کی ایک پُرلطف روایت پر مشتمل ہے۔ کہتے ہیں کہ مہارانی کھیم نے خواب میں بہت سی سُنہرے پروں والی ہنسنیاں دیکھیں اور مہاراج سام کیم سے ایک ہنسنی حاصل کرنے کے لئے مُصر ہوئی۔ ملکہ کی دلجمعی کے لئے بادشاہ نے شاہی صیاد کو طلب کرکے اس غیر معمولی خدمت پر مامور کیا صیاد نے کسی طرح موقع پاکر "ہنس راج" کو اپنے دام تزویر

میں مبتلا کر لیا۔ ہنس راج کی تمام رعایا بادشاہ کو گرفتار بلا دیکھ کر جادۂ وفا سے منحرف ہو گئی۔ لیکن اسکے جان نثار کمانیر" سو نکھا" نے اس حال میں بھی اسکا ساتھ دیکر حق نمک ادا کیا۔

دونوں اسیر پا بجولاں سام یم کے حضور میں حاضر ہوئے۔ مہاراج نے آنکی مہتم بالشان توقیر و مدارات کی اور جب ہنس راج کا وعظ ختم ہو گیا، تو ان دونوں کو خلوص کے ساتھ آزاد کر دیا۔ تاکہ وہ خوش و خرم سوئے آشیاں پرواز کریں اور چیترکوٹ پہنچکر اپنے نشیمن کی دلچسپیوں سے دوبارہ لذت یاب ہوں۔ اس "جاتک" کا بقیہ حصہ خود مورخ کی زبان سے سنئے "یہ کہہ کر آقا نے اپنی کہانی ختم کی۔ اور طفل نوخیز کو شناخت کیا۔ اسوقت چنا، شاہی صیاد، زاہدہ کھیم مہارانی اور سری پت مہاراج تھے۔ گرتم کے معتقدین بادشاہ کے مصاحب آنند سو نکھا اور ہنس راج خود میں ہی تھا۔" (کوویل)

متذکرہ کہاوت جسقدر پُر تکلف اور عجیب النوع ہے۔ مصور کا کارنامہ بھی اتنا ہی عجیب و غریب ہے بادشاہ اپنے مصاحبوں کے درمیان میں رونق افروز ہے۔ ایک محافظ شاہی چھتر سنبھالے ہوئے ہے۔ دوسرا چنور جھل رہا ہے۔ تیسرے کا رنگ بدن شاہد ہے کہ وہ کوئی حبشی غلام ہے۔ بادشاہ کے قدموں میں بھی ایک

شخص بیٹھا ہے۔ اس کے جسم کی رنگت قدرے شوخی لئے سرخی مائل ہے۔ بلا شبہ یہی شاہی صیّاد ہے۔ جو ہنس راج کی گرفتاری کی داستان سنا رہا ہے۔ مجلس کے عین وسط میں ایک چھوٹے سے مرصّع تخت پر دو ہنس متمکّن ہیں۔ ہنس راج کے فرق پر ایک چھتر سایہ فگن ہوکر اسکا احترام کر رہا ہے۔ ایک آراستہ و پیراستہ قنات سارے منظر کی بیک گراونڈ کا کام دے رہی ہے اور یہ راز بھی افشا کئے دیتی ہے کہ اس معاملہ کا لگاؤ صرف بادشاہ کی ذات خاص سے ہے۔

اسی تصویر کے پہلو میں ایک دوسری جگہ پھر وہی صیّاد نظر آتا ہے۔ جو اپنے ہاتھوں میں دو سنہرے ہنس دبائے ہوئے ہے مقیّد ہنسوں کے ہم نژاد خوفزدہ ہوکر ادھر اُدھر اڑے جارہے ہیں۔ سامنے ایک جھیل ہے جسکی سطح کنول کے گلابی پھولوں اور انواع و اقسام کے بیل بوٹوں سے ڈھکی ہوئی ہے۔ آبی پرند منڈلا منڈلاکر کلیلیں کر رہے ہیں۔ مصوّر نے تصویر کے رنگنے میں دراصل کمال دکھایا ہے۔ جسم کی رنگت ہلکے گلابی اور بھورے رنگوں کی آمیزش سے نمایاں کی ہے۔

کہیں کہیں رنگ سبز کا استعمال ہوا ہے۔ جس سے یہ پتہ چلتا

ہے کہ بسا اوقات معمولی رنگوں کی ضرورت بھی پڑجاتی تھی۔ آرایش کا سامان اور دوسری ضروری چیزیں مختلف رنگوں سے دکھائی گئی ہیں۔ اس تصویر میں اسقدر واقعیت بھر دی گئی ہے کہ جسکا جواب نہیں ملتا۔ اوّل تو کہانی ہی نہایت مؤثر اور حیرت انگیز ہے، پھر بادشاہ اور ہنس راج کا مکالمہ تو اور بھی سونے پر سہاگہ بن گیا ہے۔

مصوّر کے قلم نے یہ ساری کیفیت آنکھوں ہی آنکھوں میں نمایاں کرکے اپنی زبردست مشاقی کا ثبوت دیا ہے۔ صیّاد کا انداز کہہ رہا ہے کہ وہ اپنی رام کہانی ختم کر چکا۔ اور حبشی غلام کی صورت بتا رہی ہے کہ اسکا بیان صحیح ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس سے ایک اور جذبہ کا بھی اظہار ہوتا ہے جو اسکی بقیہ کارروائی سے بیدلی و بے لوثی کا غمّاز ہے۔ ہنس راج کی تلقین سے بادشاہ کسقدر متاثر ہوا اور اہل دربار پر کیا کیفیت طاری ہوئی، تصویر اسکا سچّا آئینہ بن گئی ہے۔

لودھ مصوّر کا بڑا کمال یہ ہے کہ وہ قدرتی حرکات و سکنات اور ادا و انداز کو ایک ماہر نفسیات کی حیثیت سے عیاں کرتا ہے۔ بالخصوص ہاتھ کے ذرا سے اشارے سے وہ کام کر جاتا ہے جو

کسی دوسری طرح ممکن ہی نہیں۔ پروفیسر براؤن کی رائے ہے کہ "احیاءِ علم و ادب کے دور کے بعض رومن مصوّروں کو بھی یہ کمال حاصل تھا۔" لیکن پروفیسر مذکور کا یہ بیان ایک حد تک جانبداری کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ اور اسمیں برائے نام حقیقت نظر آتی ہے۔ اگر دونوں اسکولوں کے شاہکار پیش نظر رکھ کر آزادانہ تنقید و موازنہ کیا جائے تو اس دوڑ میں رومن مصوّر بودھوں کی گرد بھی نہ پاسکیں گے۔

بودھ مصوّر کی مصنوعات کی دراز و نازک انگلیوں کے جادو بھرے اشاروں ہی سے قصّہ کی توضیح ہو جاتی ہے لیکن رومن مصوّر اس طریقۂ عمل پر آمادہ بکار ہوکر خود اپنے ہی جذبات کے اظہار میں کچھ کھو سا جاتا ہے۔ درحقیقت بودھوں کی اس خوبی کی مثال صفحۂ ہستی پر کہیں چراغ لیکر ڈھونڈھنے سے بھی نہ ملے گی۔

ہندوؤں کے یہاں "مُدرا" (نشانی وست) کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ہندی فنوں کا کوئی شعبہ ایسا باقی نہیں جو اسکی دست اندازیوں سے بَری ہو۔ مُدرا بجائے خود غور و فکر کا ایک حسین موضوع ہے۔ ہاتھ کی ایک ایک وضع اور انگلی کا ایک ایک انداز تہ و امن گنجینۂ اسرار چھپائے ہوئے رہتا ہے۔ بودھوں

نے بھی اِس امتیاز کو بحسن کمال برقرار رکھا ہے - انکا ہر پیکر زندہ دل انگلیوں کی ایک خاص زبان کا مالک ہے - غار ۱ کا وہ منظر جو درباری زندگی کا عکس ہے ہاتھ کی حرکات و سکنات سے اظہار مُدعا کا بہترین نمونہ ہے۔ گو مصوّر اپنی مخلوق کو قوت گویائی عطا کرنے کی قدرت نہیں رکھتا لیکن کیفیت یہ ہے کہ ع

نطق بیتاب تکلّم ہے تکلّم بیکل   (بیتاب بریلوی)

ہر پیکر لب بستہ ایک ایسی ناآشنائے گوش اور بے نیاز سامعہ زبان میں اظہار حال کرتا دکھائی دیتا ہے، جسے صرف آنکھیں سُن اور سمجھ سکتی ہیں- کلائی کا لطیف خم اُنگلی کی دلپذیر حرکت دونوں ہاتھوں کا مضبوطی کے ساتھ بڑھنا اور دوسری بیشمار ادائیں اِس درجہ معنی خیز ہیں کہ جب تک ساری کہانی جو مناظر کا ماخذ ہے قبل از وقت معلوم نہ ہو عام نظریں حقیقت کے پاس تک نہ پھٹکنے پائینگی-

موسیو ایکسل یارل (Axel yarl) جو بالغ نظر ولندیزی مُصوّرین کی صف میں ممتاز حیثیت کے مالک ہیں- بودھوں کے محاسن فن کو نمایاں کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ اجنتہ کی تصاویر مختلف الازمنہ اور مختلف النوع ہونے کے علاوہ صنائع و بدائع فن کے اعتبار سے بھی مختلف مدارج میں منقسم ہوسکتی ہیں- غارہائے ۱ تا ۲

۱۹ء ۱۷ء کی تصاویر میں بودھوں نے رنگ آمیزی کے وہ جوہر دکھائے ہیں جنکی نظیر قرونِ وسطیٰ کے مصری سرادیب، المانوی معبد اور پاپائی کے کلیسا و مکانات ہم وضع ہونے کے باوجود بھی پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مشاطۂ قدرت نے بودھوں کے پیکرانِ خیال کے روئے رنگین پر غازہ مل دیا ہو اور آغازِ تعمیر کا رنگ بعدہٗ پھیکا پڑنے کی بجائے شوخ ہوگیا ہو۔

رنگوں کی بوقلمونی اِس امر کی ناقابل تردید شہادت ہے کہ بودھ مصور حسن انداز پیدا کرنے میں ید طولیٰ رکھتے تھے۔ غارہائے اجنتہ کے مرقعے آج بھی اپنے مخصوص رنگ میں یہی حقیقت ظاہر کرتے نظر آتے ہیں۔ اجنتہ کی تصاویر کی ہیئت اجتماعیہ قابلِ داد ہے انکی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اشکال و صور کا قدو قامت ماحول کی وسعت سے بغایت متناسب ہے۔ مہتم بالشان تصاویر کو دیگر تماثیل کی مجلس بے ہنگام سے ممیز کرنے میں اساتذۂ قدیم نے معجز نمائی سے کام لیا ہے۔ اشکال و اوضاع کے تعمق و بالیدگی یا بلندی و پستی کو ہلکے یا گہرے رنگ سے نمایاں کیا گیا ہے۔ سطح زمین بالکل ہموار ہے اور دیواروں کا سایہ قطعاً مفقود۔

خط و خال اور تناسبِ اعضا میں فطری مطابقت بدرجۂ اتم

موجود ہے۔ تصویر کے زیریں و بالائی حصّوں میں اغلاط کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔ بُدھ ستسوا اولیکتیشور کی تصویر کی تمامتر خصوصیات معراجِ کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ تصویر مائیکل انجلو (Michail Angelo) کی تصویروں سے بہت کچھ مشابہ ہے۔

اگر بُدھ کے چہرے کی کوئی تصویر جو عہد قدیم کی یادگار ہو کیپلا سکٹینا (Capella Sextina) کے کسی شاہکار کے پہلو بہ پہلو رکھ دی جائے اور صوری افتراقات کو نظرانداز کر دیا جائے تو یہی گمان ہوگا کہ دونوں تصویریں ایک ہی مُصوّر کی رہینِ کار ہیں۔ بودھوں کی فنّی کارگذاریوں کو دُنیائے مُصوّری میں جو تفوق حاصل ہے وہ موجودہ تصاویر عالم کو ایک ہزار سال بعد بھی میسّر آنا مشکل ہے۔ لباس کی شکن اور زیورات کی نغمہ ریز حرکت ایک ایسے مسحورکن طریقہ سے واضح ہوئی ہے جو صرف بودھوں ہی کا حصّہ ہے۔

درحقیقت انکا فن بہت منجھا ہوا اور ہر پہلو سے مُکمّل و اعلیٰ ہے انکی مخلوق انکے جسم انسانی کے مالہٗ وما علیہ کے بے انتہا وقوف کی آئینہ دار ہے۔ انکے رشحاتِ قلم نے بعض بعیدازقیاس تصویروں کے قالب میں بھی زندگی و واقعیت کی روح پھونک دی ہے۔ بوٹسلی (Botticelli) پریما ویرا (Primavera) اور اجنتہ کے غار

۲ے کی جانب راست کی نسوانی تصویریں اس درجہ ہمرنگ ہیں کہ اُن کے متحد المخرج ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ تشریح اعضائے انسانی اور تناسب و تشابہ نمایاں کرنے میں جو کامیابی بودھوں کو ہوئی ہے اُسکی مثال عنقا ہے۔ اجنتہ کی مصوری بحیثیت مجموعی اہل ہنود کی قومی خصوصیات کے ہر پہلو پر حاوی و متصرّف ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ کہیں کہیں پردۂ مجاز میں حقیقت کی جلوہ نمائیوں کو اس شان کے ساتھ عیاں کیا ہے کہ بے اختیار ہاتھ چوم لینے کی خواہش ہوتی ہے انسانی آنکھ کی ماہیت سے۔ بودھوں کے بصیرت فروز اوقاف نے انکے حسن کمال میں چار چاند لگا دئے ہیں۔

بودھ مصوّر کی صنعت کاملہ کا ظہور اس منظر میں خوب ہوا ہے جو ایک لذت آشنائے درد دوشیزۂ جمال کے بیگانہ ہوش جلوؤں کے تنوع اور تشنہ کام افزایشِ حسن کی اضطراب سے متمتع ہے۔ رنگین ادا دوشیزہ ارتقائے شباب کی کرشمہ آفرینیوں، جوشِ نمو کی فطری جدّت طرازیوں اور وفور شوق کی بدقسمت رعنائیوں کی حیا سوز کشمکش سے مشتعل ہو کر ضبط نالۂ دل کی قید و بند سے آزادی مستعار لیتی ہے۔ اور اس ربطے کے اڑانے تک مغنیہ بن کر روح کی بیقراریوں کو پُرسوز نغموں کی رنگ ریزیوں میں تحلیل کرنے کی دُھن میں محو رہتی ہے۔

کرتالیں چنچل و مستانہ حرکات سے بیخود ہوکر اسکی ہم آہنگ ہوجاتی ہیں اور اس بیدار کن فتنہ کی ہر جنبش انگشت اپنی پیہم نیش زنی سے خوابیدہ نغموں کو بیدار کرکے انکی زخمی روح کو فضائے بسیط میں منتشر کر دیتی ہے۔

جہاں مخمور جذبات کو عریاں کرنے میں بودھ اہل فن کا قلم اتنا رشک آفریں ہے کہ ادعائے ہم فنی کے لیئے اغیار کے منھ میں پانی بھر آتا ہے وہاں محسوسات قلب کے اظہار حقیقی کی عدم ضرورت کے احساس کو واضح کرنے میں بھی اسیقدر معجز نما ہے کہ اسکے ہم رتبہ ہونے کا کسی کو وہم و گمان بھی نہ ہوسکے چنانچہ جس انداز سے اس خیال کو ادا کیا گیا ہے وہ ازحد سادہ و معمولی ہونے پر بھی بڑے معرکہ کا ہے اگر کسی کو چنور جھلنے کی خدمت سپرد کی گئی ہے تو کسی کو گھڑا دیدیا ہے، اور کوئی پھول لئے ہوئے ہے۔

سیگری کا خزینۂ مصنوعات بھی اجنتہ کے غاروں کی طرح حساس دل کو بہ توسل نگاہ صناع کے تبحر فن کا پورا احساس کرا دیتا ہے۔ ہاتھوں کی وضع بیحد نیچرل ہے اور ان میں پھل پھول و نیز مختلف ساز خاص خوبی کے ساتھ دے دئے گئے ہیں۔ گو سیگری اور باغ کی صنعت بعض صورتوں میں اجنتہ کی ہمسری نہیں کرسکتی لیکن اسمیں

شبہہ نہیں کہ وہ انھیں ارباب فن کی درگاہ کی فیض یافتہ ہے۔ جو مدتوں اجنتہ کے رُوپوش غاروں میں مصروفِ کار رہے، اسی لئے اسکی نام نہاد سقم و سوقیت ہر طرح نظر انداز کئے جانے کے قابل ہے۔

سطحِ دیوار پر رنگ آمیزی و گلکاری کے جوہر دکھانا فنونِ قدیمہ کی یادگار رہے۔ ہندوؤں کی پرانی کتابوں میں اس قسم کے بیشمار ثبوت ملتے ہیں۔ چنانچہ مہابھارت ہی میں پانڈوں کی ایک تعمیر کا ذکر آتا ہے جسکی ساخت بہت عجیب و غریب تھی اور دیواروں پر رنگ و روغن کا اتنا نفیس کام تھا کہ خشکی کی جگہ پانی اور دیوار کی جگہ دروازہ نظر آتا تھا۔ اسی لئے دُریودھن کی نگاہِ غلط انداز نے بارہا فریب کھایا اور بھری مجلس میں اس فرعون مزاج کی تشہیر کرائی۔

معلوم نہیں کہ یہ فن مہابھارت کے عہد میں کسی دوسری صورت میں رُونما ہوا یا نہیں مگر اسمیں کوئی شک نہیں کہ بودھوں نے اسکا تتبع کرکے وہ کمال حاصل کیا جو تا ابد یادگارِ روزگار رہیگا۔

عہدِ مغلیہ کی مصوری

سولھویں صدی کے شروع میں اور سلطنت مغلیہ کی ابتدا کے ساتھ ہی ساتھ فن مصوری کے جدید باب کی بھی بنیاد رکھی گئی جس کی ارتقا و ترقی سولھویں صدی کے آخری نصف دور میں شروع ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اکبر اعظم سریرآرائے سلطنت تھا۔ عہد جہانگیری میں مغل مصوری کا آفتاب ترقی نصف النہار تک جا پہنچا لیکن چونکہ سنگ بنیاد کچھ زیادہ مستحکم و پائدار نہ تھا اس لئے وہ فلک بوس عمارت جو پہلوئے رنگ سے اٹھ کر فضائے رنگین کی بلندیوں میں پہنچ گئی تھی عرصۂ دراز تک غیر متزلزل نہ رہ سکی۔ چنانچہ شاہجہاں کے برسرِ اقتدار ہوتے ہی اس فن کا زوال شروع ہوگیا۔ اس کی وجہ یہ ہوئی کہ شاہِ وقت کی تمام تر توجہ فنِ تعمیر نے جاذب کرلی، چنانچہ اس ذوقِ کامل نے جنونِ عشق کو وہ حسنِ صورت عطا کیا جو حشر تک ممتاز صورتوں میں سرتاج رہے گا۔

گو شاہجہاں کے اس یک طرفہ انہماک کا دوسرے فنون پر مضر اثر پڑا تاہم اس کے عہد میں فن تصویر کو صفحۂ ہستی سے معدوم

کر دینے کی کوئی کوشش نہیں ہوئی۔ ہاں اورنگ زیب کی ہوس عالمگیری نے فنونِ لطیفہ کا جنازہ ہی نکلوا کر دم لیا، لیکن اس حالتِ زبوں میں بھی مصوری آفتاں و خیزاں نوابانِ اودھ کے دربار تک جا پہنچی اور برسوں ان کے زیرِ سایہ جاں کنی کی حالت میں زندگی بسر کرتی رہی۔ بالآخر اٹھارھویں صدی کے اواخر میں برطانوی سطوت و اقتدار کے نادیدہ ہاتھوں جامِ شہادت نوش کر کے فنا کی میٹھی نیند سو گئی۔

عہدِ مغلیہ کی مصوری کا زمانہ کم و بیش ڈھائی سو برس تک رہا، اس کے وطنِ مالوف ہونے کا جائز فخر ہرات اور سمرقند کو حاصل ہے، جہاں پندرھویں صدی عیسوی میں شاہانِ تیموریہ کی سرپرستی میں ایرانی صنعت گری اوج و کمال کی انتہائی بلندی پر پہنچ گئی تھی۔ بعض اہل الرائے اصحاب کا خیال ہے کہ مغل مصوری اپنے مولد و ماویٰ کو خیرباد کہہ کر لالہ زارِ ہند میں چلی آئی۔

۱۳۹۸ء میں ہندوستان پر امیر تیمور کا حملہ ہوا، لیکن ملکی فنون پر اس یورش کا مطلق کوئی اثر نہیں ہوا کیونکہ تاتاری قبائل قتل و غارتگری و خونریزی و آتشزدگی کے سوا اور کوئی دوسری یادگار اپنے پیچھے نہیں چھوڑ گئے۔ اخلافِ تیمور پر ان کے متقدمین کے

جہل و بربریت کا سایہ کبھی نہیں پڑا۔ درحقیقت ایران کے حکمرانوں میں ان سے زیادہ مہذب، علم نواز اور دلدادۂ علوم و فنون تاجدار کسی دوسری نسل میں آج تک پیدا نہ ہوئے۔ مصوری کے آغاز و عروج کا بھی اُن کی ذات بابرکات سے براہ راست تعلق رہا ہے۔ چنانچہ درباری علوم و معارف کی صف میں اسکو ہمیشہ بلند درجہ ملتا رہا اور مشہور و معروف مصور نسلاً بعد نسلٍ شاہی ملازموں میں شمار ہوتے رہے۔

بہزاد نے سلطان حسین والیِ خراسان کی ہنر پروری کے دامن شفقت میں رنگ آمیزی و تصویر سازی کے وہ جوہر دکھائے کہ دیکھنے والے انگشت بدنداں رہ گئے۔ جب پندرھویں صدی رخصت ہو رہی تھی تو دُنیائے مشرق بہزاد کو اپنے عہد کا بے بدیل و پیش رو مصوّر تسلیم کر چکی تھی، اور مغرب نے بھی اُسے مشرق کا سرتاج مصوراں تسلیم کر لیا تھا۔ بہزاد کے کمالات کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ بادشاہ بابر بانی سلطنت مغلیہ اپنی توزک میں اس کا ثناخواں ہوا اور اُسے اُس کے ہم پیشہ معاصرین پر فوقیت دی۔ بابر کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے بہزاد کے شاہکاروں کا ناقدانہ معائنہ کیا ہے۔ اس یکتائے فن و یگانہ روزگار مصور کے مائدۂ فن کے خوشہ چینوں نے ہند میں مغل اسکول کی بنیاد رکھی، اور اکبر کی

فیاضانہ داد و دہش نے اسے قابل رشک تقویت دی۔

مغل بادشاہوں کی امتیازی خصوصیت ان کی علمی و فنی دلچسپیوں ہی میں مُضمر ہے۔ بابر نے دشمنوں کے نرغہ میں دم توڑا اور اُسے اتنی مُہلت بھی نہ ملی کہ استحکام سلطنت کے لئے کوئی عملی قدم اُٹھاتا۔ پھر تکمیلِ ذوق کا ذکر ہی کیا۔ بہرنوع اکبر کا عہد ایک حد تک امن و عافیت کا دور کہا جاسکتا ہے۔ بعض زندہ علامات و نشانات کی بنا پر (جن کا تعلق براہ راست صنعت گری و مُصوّری سے ہے) استدلال کیا جاتا ہے کہ اکبر کو فن تصویر سے خاص دلچسپی تھی۔ چنانچہ اُس نے مُصوّری کی بقا و بہبود کے لئے وہ کام کیا جو اُسکی شایانِ شان تھا۔

عہد اکبری میں مُصوّری کی جو کیفیت تھی اُس کا حال شہرہ آفاق ابوالفضل نے 'آئین اکبری' میں بالتفصیل قلمبند کیا ہے۔ شہنشاہ اس فنِ رنگیں کا قدردان ہی نہ تھا بلکہ اُسے مُصوّر اور اُن کے تخیّل کے نمونوں سے عشق کے درجہ تک دلچسپی تھی۔ چنانچہ اس مد میں اُسکی بے پایاں و عام فیاضیوں کا اتنا شہرہ ہوا کہ ممالکِ غیر کے اہلِ کمال اس کے جود و سخا کے چشمۂ شیریں پہ مور و ملخ کی طرح اُمنڈ آئے۔ اُن متعدد ایرانی مُصوّروں میں سے جن پر اکبر نے

اپنا دستِ شفقت رکھا۔ چند منتخب اساتذۂ فن کے نام جن کا ذکر آئین اکبری میں بھی ہے حسب ذیل ہیں :-

۱۔ فرخ ؛ ۲۔ عبدالصمد شیرازی ،

۳۔ میر سید علی تبریزی ،

اس مختصر فہرست سے مغل اسکول کی ابتدائی کارگذاری اور بنیادی کیفیت کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے ، نیز اس ماحول پر بھی کافی روشنی پڑجاتی ہے جس کے زیر اثر اس کی نشر و ارتقا ہوئی ۔ بیرونی مصوروں کی آمد و رفت کا سلسلہ اکبر کی وفات کے بعد بھی برابر جاری رہا۔ چنانچہ جہانگیر کے عہد میں سمرقند کے اکثر ماہرینِ فن دشوار گذار منزلیں طے کرکے ہندوستان آئے اور یہیں کے ہو رہے ۔ شاید یہی وجہ ہے کہ عہدِ مغلیہ کے مصوروں پر ایرانیوں کا مستقل اثر پایا جاتا ہے ۔ اِن واقعات سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ مغلوں کی طرح مغل مصوری بھی بیرونِ ملک سے اجنبیت و مغائرت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہند میں داخل ہوئی ۔ مگر جس طرح مغل بتدریج ہند کے باشندوں میں خلط ملط ہوکر ہندوستانی شمار ہونے لگے اُسی طرح مغل مصوری بھی ہندوستان کی ملکیت بن گئی ۔

ان غیر ملکی اہل کمال کے دوش بدوش باکمال ہندی مصور

بھی دادِ فن دیتے اور بلند حوصلہ و اُولوالعزم شہنشاہ سے خراجِ تحسین وصول کرتے رہے۔ درباری مصوّروں میں ابوالفضل نے چند ہندوؤں کے بھی نام گنائے ہیں، مثلاً:۔

۱۔ بساون (Basawan)

۲۔ دسونت (جسونت)

۳۔ کیسوداس، وغیرہ

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اکبر کی قدردانی و کمال پروری ہمیشہ تعصب سے محفوظ رہی۔ ہندو مصوّروں نے جس حسن و خوبی کے ساتھ ایرانیوں کے اثرات کو جذب کیا اُس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اُنھوں نے اپنے مُربّی کے ایما سے نظامی اور دیگر فارسی شعراء کے شاعرانہ جذبات کا تصویر کے پردے میں ایسا عکس اُتارا کہ خود ایرانی مصوّر عش عش کرنے لگے۔ ان مصوّروں کے شاہکار دیکھ کر ماننا پڑتا ہے کہ اُن کے کمالات نے صفحۂ دُنیا پر صرف چابکدستی ہی کا سکّہ نہیں بٹھایا بلکہ اُن بزرگوں کا نام بھی ابد تک کے لئے روشن کردیا جو برسوں اجنتہ کے غاروں کی آرایش و زیبایش کا سامان فراہم کرنے کے لئے کارفرما رہے۔

ایرانی مصوّروں کے اثرات قبول کرنے سے پہلے ہندو مصوّر

قدیم اُصولوں پر کاربند تھے مگر جیسا پروفیسر براؤن[1] کا خیال ہے
اُن کے آنے کے بعد دو مختلف الاصول ماہرین نے ایک ایسی جدید
راہِ عمل کی داغ بیل ڈالی جو اِس تعاون و اشتراک کا قدرتی نتیجہ تھی
اور جس پر ہر کس و ناکس بے دریغ گامزن ہو سکتا تھا۔ لیکن چونکہ
بادشاہ کی پسند مقدم تھی اس لئے ہندوؤں کو اپنا راستہ بدلنا پڑا
تاہم ایرانیوں نے اُن کی خصوصیات سے ایک بڑی حد تک استفادہ کیا

بعض قدیم تحریروں سے مغل مُصوّری کے عام حالات پر کچھ
روشنی پڑتی ہے۔ تقریباً تمام اہل الرائے اس بارے میں متفق ہیں
کہ یہ لوگ سرکاری ملازم شمار ہوتے تھے، حالانکہ انھیں کوئی مقررہ
تنخواہ نہیں دی جاتی تھی، لیکن ہر کارنامہ پر بطور انعام و اکرام
ایک معتدبہ رقم مل جاتی تھی جو تمام لوازم زندگی کی کفیل ہوتی تھی
بادشاہ اُن کی بڑی آؤ بھگت کرتا اور خلوص کے ساتھ پیش آتا تھا۔
اور یہی وجہ تھی کہ انھیں دربار میں امتیازی جگہ ملتی تھی۔

---

[1] پروفیسر موصوف کے بیان سے ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مغل اسکول کے وجود
سے پیشتر مُصوّری کی کیا کیفیت تھی؟ مگر یہ ایک ایسا عقدۂ لاینحل ہے جس کی بابت
خود پروفیسر براؤن بھی زیادہ واقف نہیں ہیں۔

مغل مصوری کے مختلف قلم ہیں، یہ تقسیم یا تو جغرافیائی نقطۂ نظر سے عمل میں آئی ہے یا وضع تشکیل و تراش کی معمولی تبدیلیوں پر مبنی ہے۔ بہر صورت ان میں سے بعض مشہور قلم یہ ہیں[1]:-

(۱) دہلی قلم (۲) لکھنؤ قلم (۳) دکھنی قلم (۴) ایرانی قلم
(۵) کشمیری قلم (۶) پٹنہ قلم (۷) جے پور قلم

اکبر کے عہد میں صرف دو طرز عمل مروج تھے جن کا فرق بآسانی نمایاں کیا جا سکتا تھا۔ درباری مصوری میں مادیت کا عنصر غالب تھا اور وہ عوام کی طرز معاشرت و ملکی خصوصیات سے بالکل معرا تھی۔ دربار میں یہ فن رنگین شاہی تفریح و دلبستگی کا ایسا دلچسپ مشغلہ بن گیا تھا جس سے باہر کی دنیا قطعاً بے بہرہ تھی۔ رفتار زمانہ کے ساتھ ساتھ عوام میں بھی اس کا چرچا شروع ہوا، اور اب مصور آزادانہ زور قلم دکھانے لگے۔ اسی آزادانہ روش نے طرز جدید کی صورت اختیار کر لی جو رفتہ رفتہ درباری انداز و ادا سے دور ہوتی گئی۔

عہد مغلیہ کی مصوری بحیثیت مجموعی حقایق کا بے نظیر مرقع پیش کرتی ہے۔ جہاں شاہی انداز اور درباری زندگی کی شاندار تصویر کے علاوہ عام مذاق کا مسالہ شاذ و نادر ہی نظر آجاتا ہے۔

---

[1] پرسی براؤن۔

مغل اسکول کے فنی کارنامے نہ تو طول و عرض میں بودھوں کے تخلیق کی ہمسری کرسکتے ہیں اور نہ ان میں فلسفۂ مذہب کی وہ تابناک جھلک نظر آتی ہے جس نے زمانۂ قدیم کی بودھ مُصوّری کو قبولِ عام کی خلعت بخشی تھی۔ غالباً مغلوں کی تصویرکشی کے پردے میں شرع و پاسِ مذہب کا مخلوط جذبہ بھی مستور ہے۔

اب تک صرف ایسے چالیس افراد کا پتہ لگا ہے جنھوں نے اکبر کے زمانہ میں دل کھول کر دادِ فن دی تھی۔ لیکن ان کی سرگرمیوں سے مُصوّری کی روزافزوں ترقی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ غرض اِس بلندپایہ و عالیشان تعمیر کی تکمیل جس کا سنگِ بنیاد بابر نے رکھا تھا جہانگیر کے عہد میں ہوئی۔

سترھویں صدی کے اول نصف دَور میں مغربی سیّاحوں کی آمد آمد کا غلغلہ ہوا، ان میں سے بعض نے زندہ دل جہانگیر کی اِن غیرمعمولی دلچسپیوں کا بڑے دلکش پیرایہ میں تذکرہ کیا ہے جو مُصوّری کے دامنِ رنگین سے وابستہ تھیں۔ خود جہانگیر نے بھی اپنی تُوزک میں مُصوّری کا راگ گایا ہے۔ درحقیقت بادشاہ اپنے عہد کے مُصوّروں پر جس قدر نازاں ہوتا کم تھا۔

اِس کے تذکرہ سے پتہ چلتا ہے کہ اِس دَور میں بھی ہندو

مُصوّر اپنے معاصرین سے پیش پیش رہے۔ جہانگیر نے برملا بشن داس کو اپنے عہد کا لاثانی مُصوّر تسلیم کیا ہے۔ بشن داس کو خط و خال کی تشکیل اور وضع شبیہ میں اس قدر ملکہ حاصل تھا کہ خود اہل فارس کی بھی وہاں تک دسترس محال تھی۔ دُور دُور تک اُس کا ثانی نظر نہ آتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ہر جگہ اُس کی پرسش تھی۔ ایک بار جہانگیر نے اُسے شاہ عباس صفوی اور اُس کے دربار کے دیگر ممتاز اُمرا و وزرا کی تصویر بنانے کے لئے ایران بھیجا جہاں مُصوّر موصوف نے بڑے کمال و خوبی کے ساتھ اپنے فرائض منصبی انجام دیئے اور اِس حُسنِ خدمت کے صلے میں بیش بہا تحائف کے علاوہ اس نے ایک ہاتھی بھی انعام پایا۔

جہانگیر کے عہد کے اساتذۂ فن کی کوششوں کا حاصل سواری و شکار کے دلکش مناظر، والیانِ ملک، صاحبِ اقتدار رؤسا اور خدا رسیدہ و جہاں دیدہ بزرگوں کی بارعب و تقدس مآب تصاویر ہیں۔ کبھی کبھی آزاد مطلق چرند و پرند، خود رو نباتات، اور سبزہ زاروں کے بصیرت فروز عکس سے بھی حُسنِ صورت کو نمایاں کیا جاتا تھا۔ غیر معمولی پھولوں اور نایاب و نادر الوجود جانوروں کی تصویریں بھی بادشاہ کی خاص فرمائش سے تیار ہوتی تھیں۔ ان میں سے بعض نوادر تو اب تک موجود ہیں اور اہل بینش کے روبرو اپنے بنانے والے کے کمالِ فن کا

زندہ ثبوت پیش کرتے ہیں۔

جس وقت مغل مصوری عروج و اقبال کے آخری منازل طے کر رہی تھی مغربی حسن و انداز کے چند اعلیٰ نمونے ہندوستان لائے گئے، جہانگیر کے اشارہ پر اُن کی نقلیں لی گئیں اور اس شعبہ میں بھی مغل مصوروں نے اپنا کمال فن دکھایا۔ بالعموم یہ تصویریں مسیحی تعلیم و تلقین اور اِن افسانوں کا آئینہ تھیں جو مسیحی معبدوں اور عیسائی مذہب سے تعلق رکھتی ہیں، شاید اسی لئے انکی فنی اہمیت قبول عام کا شرف حاصل نہ کر سکی۔

اہل مغرب اپنے ہمراہ ایک نیا مذہب اور اُس کی نشر و اشاعت کا خیال بھی لائے۔ چنانچہ برسوں تبلیغ مذہب کی ہوس فن تصویر کے پردے میں روپوش ہو کر عوام کے دلوں کو اپنے تیر نظر کا نشانہ بنانے کی سعی لاحاصل میں منہمک رہی۔ مگر لوگ اس طرف متوجہ نہ ہوئے۔ گو ہندوستانی مصور کبھی کبھی ان کی نقلیں اُتار کر اپنے ادراک کمال کا ثبوت دیتے رہے۔

شاہجہاں کے تخت سلطنت پر متمکن ہوتے ہی مصوری کا زوال شروع ہوا۔ رفتہ رفتہ ہندی مصور اُس شاہراہ عمل سے دور ہوتے گئے جو مدتوں کی کشاکش کا نتیجہ تھی، اب نہ وہ خصوصیت

ہی باقی رہ گئی تھی جو عہدِ مغلیہ کی مصوّری کی میراث ہو گئی تھی اور نہ وضع و تشکیل جذبات میں وہ پاکیزگی و نفاست نظر آتی تھی، جو جہانگیر کے عہد میں عام تھی۔ حالانکہ شاہجہاں کے زمامِ سلطنت ہاتھ میں لینے کے بعد بھی فنِ تصویر برسوں زندہ رہا، مگر اس کی حالت روز بروز ابتر ہوتی گئی۔ چونکہ حکومت کا صدر مقام دہلی تھا اور مصوّری شاہی دربار میں پروان چڑھی تھی اس لئے دہلی قلم عرصہ وجود میں آیا۔ جو آج تک اس زوال کی حالت میں بھی اپنے بقائے حیات کے لئے کم و بیش کوشاں ہے۔

اورنگ زیب کے تعصب کی چیرہ دستیوں نے ضعیف العمر مصوّری کو جلد ہی صفحۂ ہستی سے مٹا دینے کا سامان فراہم کر دیا۔ بعض امرائے دربار جو جہانگیر کی آنکھیں دیکھے ہوئے تھے اب بھی اس فنِ لطیف کی رنگینیوں کو برقرار رکھنے کے خیال میں تھے۔ چنانچہ چابکدست مصوّروں کی قدردانی میں بڑی دریادلی دکھاتے تھے۔ مگر چونکہ اب اس متحدہ نظام کا شیرازہ منتشر ہو چکا تھا جو بادشاہ کے زیرنگیں حسنِ عمل کے رنگا رنگ جلوؤں سے اپنے ماحول کو معمور کرتا تھا اس لئے اس کا تنزل بالکل یقینی بات تھی۔ پس اس پریشانی کے ہاتھوں تنگ آ کر مصوّری ملک کے مختلف اقطاع میں بکھر گئی اور

اس طرح مختلف قلموں کی صورت میں اطراف ملک میں اپنا رنگ جمانے لگی۔

اورنگ زیب کے فاتحانہ حملوں کا طوفانِ عظیم مصوّری کو دکن بہالے گیا۔ جنوبی ہند نے اس کا پُر جوش استقبال ہی نہیں کیا بلکہ اس کے قالبِ نیم جاں میں تازہ رُوح پھونک دی۔ اب حیاتِ نو پانے کے بعد مصوّری نے دکنی قلم کی بنیاد رکھی، اور شاہراہ ترقی پر بسرعت گامزن ہونے کے لئے ایک جداگانہ انداز اختیار کر لیا۔ اسکے علاوہ کوئی دوسری ایسی مثال نہیں ملتی جہاں شمالی ہند سے نکل کر مغل مصوری نے اپنا سکّہ چلایا ہو۔

دکنی قلم کے آخری ایّام دکن سے کوسوں دور پٹنہ (بہار) کی سرزمین میں بسر ہوئے۔ دکنی وضع کے مصوّر اپنے بزرگوں کے وطن کی بھی خاک چھانتے پھرے مگر ناموافق حالات نے انھیں وہاں دو گھڑی بھی چین سے بیٹھنے نہ دیا۔ اور قسمت کے مارے مصوّر تلاش معاش میں برسوں ادھر اُدھر سرگرداں رہے۔

روایت ہے کہ اورنگ زیب اس لئے مصوّری کے درپئے آزار ہوا کہ ایک دفعہ چنچل کماری نے اُس کی شبیہہ کی بُری طرح تذلیل و تحقیر کی تھی اور جس کا انتقام اُس نے شرع کی آڑ لے کر لیا، بہرحال

اس کے عہدِ سلطنت میں یہ فن کوئی ترقی نہ کرسکا - اورنگ زیب کے صاحبِ فراش ہوتے ہی ملک کے سیاسی مطلع پر بدنظمی و ابتری کے تاریک بادل چھاگئے - تاہم اس کے بعد دیگر شاہانِ مغلیہ نے تا بمقدور اس فن کی حوصلہ افزائی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا - حتیٰ کہ یہ فن نوابان اودھ کی نظر چڑھ کر لکھنؤ جا پہونچا - لکھنؤ کی رنگین فضا میں سانس لیکر مصوری نے بھی نئے انداز نکالے ، اور اسقدر فروغ پایا کہ واجد علی شاہ کی قدآدم تصویر ایسی پاکیزگی کے ساتھ بنائی گئی کہ ایک بار نظر ملتے ہی دنیائے مغرب کی مغرور جمال دوشیزہ کے ہواس پراں ہوگئے -

اٹھارھویں صدی کے اختتام تک مصوری بجد خراب و خستہ حال ہوگئی تھی - انیسویں صدی کے آغاز میں پُرتکلف مشاطۂ مغرب نے اس پیرانہ سال عروس کے غبار آلود چہرہ پر غازۂ رنگین ملا اور ازسرِنو اس کی آرایش و زیبایش کے طور نکالے -

اس دورِ جدید میں چھوٹے پیمانہ کی تصویریں مرغوب ہوئیں ، اور یہ ہی مشغلہ عمومیت کا جامہ زیب تن کرکے اکتسابِ معاش کا ایک معمولی آلۂ کار بن گیا - ہندی مصوروں کی کثیر تعداد نے مغربی مذاق کے مطابق اپنی روش بالکل بدل ڈالی - اس تبدیل ہیئت

سے وہ خود اپنے ہاتھوں آپ اجنبی بن گئے۔ لیکن یہ بھی اقتضائے زمانہ تھا اور شاید ایسا کئے بغیر کچھ بن نہ پڑتا۔ سیکڑوں باوقار خاندانی مصوّر بستہ دبائے جان کمپنی کے سوداگروں کی حسب منشا اُن کی تصویریں بناتے پھرتے تھے، اس کس مپرسی و بے توقیری نے مغل اسکول کی بنیاد ہلا ڈالی اور اُسے ہمیشہ کے لئے معدوم کر دیا۔

مغل مصوّری

اس میں شک نہیں کہ مغل مصوّری ایرانیوں کے قدم بہ قدم اقطاعِ ہند میں داخل ہوئی، لیکن بعض حقایق کی بنا پر یہ دعویٰ بھی قطعاً حق بجانب ہے کہ ایرانیوں نے قدیم بودھ مصوّروں ہی کی سیر چشمی سے اس فن کی تحصیل کی۔ اسٹین اور لیکاک کی تحقیق و تدقیق سے (جس کا ذکر پیشتر کیا جا چکا ہے) ثابت ہے کہ ختن کی بوسیدہ و مدفون مصوّری جو حال ہی میں تجسّس بسیار کے بعد برآمد ہوئی ہے ازمنۂ وسطیٰ کی ہندی مصوّری کے ہمرنگ ہے۔ اس سے گمان ہوتا ہے کہ یا تو ہندی مصوّر ختن جا کر آباد ہوئے اور اپنے مخصوص رنگ میں داد فن دینے لگے یا خود اہل ختن ان کی زیر ہدایت ان کے

نقش قدم پر گامزن ہوئے، پھر زمانہ کے ساتھ ساتھ اُن کی روش کہنہ میں نمایاں تغیر و تبدل ہوتا گیا۔ حتیٰ کہ مصوری نے ایسے خط و خال نکالے جنکی بدولت وہ اپنے ہم جنسوں میں اجنبی سمجھی جانے لگی۔

بعض عرب علما نے اس لب و لہجہ میں جس سے متذکرہ دعویٰ کی مزید تائید و تقویت ہوتی ہے بودھ اساتذۂ فن کے کمالات کا اعتراف کیا ہے۔ مشہور عرب عالم جاحظ رقمطراز ہے کہ "ہندیوں کو رنگوں سے تصویر بنانے میں خاص ملکہ ہے"۔ جاحظ کے اس بیان سے ظاہر ہے کہ اس عہد میں عربوں اور ایرانیوں کے نزدیک مصوری ایک عجیب و غریب شے تھی جس سے انھیں خود کوئی مس نہ تھا۔

ایک اور عرب ابن ندیم نے بھی گوتم بدھ کی ایک تصویر کا مختصر الفاظ میں جامع خاکہ اتارا ہے اس کے علاوہ مشہور مورخ البیرونی کی تحریروں سے بھی واضح ہے کہ صدہا خوبصورت اصنام و تصاویر مذہب کی تبلیغ و تلقین کے لئے عرب و ایران وغیرہ ممالک میں بھیجے گئے یقیناً انھیں نظر فریب محرکات نے ایرانیوں کی حصول فن کی آتش اشتیاق کو مشتعل کیا۔ ممکن ہے کہ اسی واقعہ نے اسلام کو مصوری کے خلاف برانگیختہ کیا ہو کیونکہ مصوری بودھ مت کی تبلیغ کا بہت بڑا آلہ کار تھی مگر تعجب ہے کہ مصوری جس مبدء فیض سے نکلی تھی، برسوں

چمنستان ایران کی معنبر فضا میں گلچینی کرنے کے بعد اپنا دامن زرّیں عجیب النوع غنچوں اور گلہائے رنگا رنگ سے بھرے ہوئے پھر وہیں واپس آئی اور اپنے آبائی وطن میں معراج کمال کو پہنچی۔

مغل اسکول کے حاصل عمل کی کثیر تعداد صاحب مقدور افراد و خواتین کے چہروں پر مشتمل ہے لیکن مذہبی تقریبوں، تاریخی کارناموں سیر و شکار، راج دربار، پیدائش عالم وغیرہ تاریخی مروّج قصص رزم و بزم، نباتات و حیوانات اور مناظر فطرت غرضکہ کوئی ایسا موضوع نہیں جس کا فقدان ہو، اگر کوئی کمی ہے تو صرف یہ کہ روزمرّہ زندگی کی جھلک پردۂ تصویر میں کہیں نظر نہیں آتی۔

کسی فن کے متعلق متضاد نظریے ہونا بالکل قدرتی امر ہے، چنانچہ مصوّری بھی اس عالمگیر کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہے، ہر نظریہ میں عام مذاق کے مطابق وقتاً فوقتاً تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں، مغل مصوّری کا اجتماع ضدّین اس حقیقت کا شاہد ہے۔ جان رسکن نے مصوّری کی جانچ کا معیار ان پانچ باتوں پر قائم کیا ہے:-

۱۔ مصوّری کا منتہائے نظر بھی انسانی جد و جہد کے مختلف شعبہ جات کی کشاکشوں کی طرح تلاش و تشہیر حق کے سوا کچھ نہیں۔

۲۔ ہر فنّی کوشش کو حقیقت کی آئینہ داری کی صلاحیت پیدا

کرنے کے لئے رسمی پابندیوں سے معرا اور فطرت کے لافانی و استوار رنگ میں سراپا غرق ہونا بہت ضروری ہے۔

۳۔ فنی ماثل اپنے خالق کے کردار و اخلاق کے حامل و مفسّر ہوتے ہیں اور اس حیثیت سے تاریخی اہمیت کے بھی مالک ہوتے ہیں۔

۴۔ فن کا مقصد حقیقی چند اہل ذوق طبائع کی مسرت کا سامان فراہم کرنا نہیں بلکہ ضروریات زندگی کی تکمیل ہے۔ تصویر کو جلا دینا دشوار ہے، لیکن حیات بشری کو روشن کرنا دشوار تر ہے۔

۵۔ مصوّر کی عظمت و برتری کا صرف اس ایک بات پر مدار ہے کہ وہ کس حد تک حُسن فطرت کو عُریاں کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ (ماسٹر پینٹیرز)

حُسنِ اتفاق سے مغل اسکول ان اوصاف سے بدرجۂ اتم متصف ہے۔ رسکن کی باریک بین نگاہیں جن کی متلاشی ہیں اور ان خصوصیات پر بھی قادر ہے جو ایسے لوگوں کے معیار کی منظورِ نظر ہیں جنھیں رسکن سے اختلاف ہے۔ مغرب، اٹلی کے چابکدست مصوّروں کا اس لئے مدّاح ہے کہ ان کے یہاں حقیقت و تخیّل کا اس حُسن و خوبی کے ساتھ اشتراک و اتصال ہوا ہے جسے دیکھکر روح وجد میں آجاتی ہے۔ پس اگر مغل اسکول میں روزمرّہ زندگی کے مناظر کا فقدان

ہے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ سادہ وصریح تصویر چاہے کتنی بھی واقعیت وحقیقت کی کاشف کیوں نہ ہو، ہرگز جاذبِ نگاہ نہیں ہوسکتی۔ اور تاثر کمال کا انحصار صرف دلفریبی ونظر نوازی پر ہے۔ ڈچ مصوّر وان بیرز (Van Bears) کا آرٹ اسی لئے مقبول نہیں کہ وہ حقیقت وزیست کا ایسا خشک چربہ پیش نظر کرتا ہے جہاں رنگینیٔ تخیل کا کچھ عمل دخل نہیں۔ اسلام کی مذہبی قیود نے مغل مصوّر کو بھی اس بات کی اجازت نہ دی کہ وہ خانگی بودوباش وطرز زندگی کو کسی پہلو سے بھی بے نقاب کرتا۔

دنیا کے تمام دیگر مذاہب سے زیادہ اجتماعی ہونے کے باوجود بھی اسلام کو یہ سکت نہ ہوئی کہ صفحۂ قرطاس پر اپنا رنگ جما لیتا، مزاج عاشقانہ اور دخترِ رز کی نازبرداریوں نے جہانگیر کو مذہب کی پابندیوں سے ایک حد تک بے نیاز کردیا تھا۔ (حالانکہ وہ کبھی اسلام سے منحرف نہ ہوا) شاید یہی وجہ ہے کہ خال خال ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں مذہب کی بُوباس ہو۔

مغل اسکول کے ابتدائی کارنامے ایک خاص انداز لئے ہوئے ہیں، اسی لئے انھیں ایرانی مصوّروں کی قلمکاری کا رہین سمجھا جاتا ہے۔ بعض نباضِ فن ان کثیرالتعداد معجزات ورشحات قلم

کو تیموری اسکول مصوّری کے کسی ایک یا دوسرے رُخ کا مظہر خیال کرتے ہیں۔ چونکہ تیموری اسکول سرزمین ایران میں پندرھویں تا سولھویں صدی تک قائم رہا، اس لئے ان آثار سلف کو بلا تکلف اس عہد سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ہندی ایرانی تصویریں ہر پہلو سے صید عمومیت و کشتۂ رسوم ہیں۔ ان کی یہ خصوصیت وضع اشکال و صور کے مواقع پر خوب گل کھلاتی ہے۔ قدرتی مناظر کی "بیک گراؤنڈ" کی تفاصیل جو گل بوٹوں پر مشتمل ہیں، مصوّر کی زبردست قوت ممیزہ اور تحیّر خیز ادراک فن کی چشم دید شاہد ہیں۔ یہاں مصوّر اپنے زور قلم کا ایسا نادر نمونہ پیش کرتا ہے جس کی نظیر نہیں ہو سکتی۔ یہ بات صرف مغل اور دیگر متعلقہ اسکولوں ہی کو حاصل ہے۔

رنگ آمیزی کے جادو اثر کمالات نے ابتدائی کارگذاریوں کو مابعد کی مخلوق سے بیحد بلند و بالا کر دیا ہے۔ ہر منظر میں گلابی، آسمانی اور سنہرے رنگوں سے خاص مشرقی رنگ میں اس حسن و پاکیزگی کے ساتھ گلکاری کی گئی ہے کہ داد نہیں دی جا سکتی، پھر نفاست اور سبکدوشی کا کمال یہ ہے کہ کہیں نیلا رنگ آفتاب کی تجلیوں میں مستغرق نیلگوں آسمان کی ہمسری کر رہا ہے تو کہیں نقاط امطار سے دھلی ہوئی دور افتادہ پہاڑیوں کے پرتوِ رخسار سے رنگنا

روپ مستعار لے رہا ہے۔

تصویروں کی تراش اور اُن کی بناوٹ میں نہایت باریکی سے کام لیا گیا ہے۔ مغل مصوّر اپنے رنگین کارناموں کو تصنّع کے زیورات سے مرصّع کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتا، اور اُن کی جدول اس درجہ مختصر کر دیتا ہے کہ اس اختصار ہی میں بلا کی جدّت و دلکشی نظر آتی ہے، کرداروں کے کاغذی پیرہن پر بڑی صفائی سے جابجا سنہرا کام کیا گیا ہے۔ مہ جمالوں کا زرتار آنچل ان کے حُسن کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ کبھی کبھی ساری "بیک گراؤنڈ" کو زرّیں کر کے تصویر کی قیمت دوبالا کر دی جاتی ہے۔

بسا اوقات انواع و اقسام کی چلمنوں سے حُسن کی جھلک اس قدر رنگین ہو جاتی ہے کہ ہوس دید کی دست درازیاں ایک لمحے کے لئے بھی سطح تصویر سے آنکھ اُٹھانے کی اجازت نہیں دیتیں متذکرہ اوصاف ہندی ایرانی آرٹ سے مختص ہیں۔ گو مغل اسکول کی بنیاد اسی ارتباط باہمی کی مرہون ہے لیکن اس اشتراک عمل و انداز کو مغل مصوّری سے تعبیر کرنا ایک ناقابل تلافی غلطی ہے۔

مغل اسکول پر راجپوتوں کی شمولیت اور ہند کا ماحول کچھ اس طرح اثر پذیر ہوا کہ رُخِ تصویر سے ایرانی رنگ یکلخت محو و معدوم

ہوگیا۔ اب مُصوّر بر ملا حقیقت و جذبات نگاری کی بقدر ہمّت داد دینے کے لئے مُطلقاً آزاد تھا۔ اس نئے اسلوب و انداز نے مُصوّر کی دُنیا کو نہایت وسیع کر دیا اور اس کی رگ و پے میں بسرعت ہندوستانیت سرایت کرتی گئی۔ صرف تصویر کی جدول کچھ کچھ اجنبیت کا رنگ لئے رہی۔ ان ہی چند نکات کو پیش نظر رکھکر ہم بقیہ ہندی مُصوّری سے بھی مغل اسکول کا امتیاز کر سکتے ہیں۔

ہندی و ایرانی مُصوّری اور مغل اسکول کی خورد شبیہوں (Miniatures) میں قابل ذکر اختلاف ہے۔ آخرالذکر مماثل کی سطح عکسی ہے جسے چابکدست مُصوّر نے نہایت ہلکے رنگ سے اُبھارا ہے۔ مناظر کے انتخاب میں ماحول کے اثرات پیش پیش ہیں ابتدائے سطح کے "موڈل" کا استعمال شاذ و نادر ہی ہوا ہے۔ لیکن تبدیل اسلوب کے ساتھ ساتھ یہ فقدان بھی کافور ہوگیا ہے اور اس طرح ایرانی قلم کی شگوفہ کاریوں اور مغل اسکول کے کرشموں میں زمین و آسمان کا تفاوت ہوگیا ہے۔ ایرانی مُصوّر سطح کے اُبھار سے محض نابلد ہے۔ ہر دو اسکولوں کی یادگاریں مظہر ہیں کہ سطح کے اُبھار کی تفرقہ اندازیوں نے مُصوّر کی تکمیل ذوق کے لئے ایک نیا باب کھول دیا ہے۔ مغل آرٹ "بیک گراونڈ" کی ساخت و تعمیر

کے لئے خودرو بیل بوٹوں کے تعاون کا دست نگر ہے اور ایرانیوں کی طرح مصنوعی آرائش وزیبائش کو قبول نہیں کرتا۔

فضائے بسیط کی حقیقی و قدرتی مصوری اور دوری و فاصلہ کے نمایاں کرنے میں مغل اسکول کو جس قدر کامیابی ہوئی ہے وہ ایرانیوں کے یہاں قطعًا مفقود ہے۔ مغل مصور پیمانہ کی کمی و بیشی میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ اور اس کمال سے دادِ فن دیتے تھے کہ پیمانہ کے اختصار کے باوجود بھی اصل و نقل کی شان میں کہیں بال بھر بھی فرق نہ آنے پاتا تھا۔

محاذ جنگ کا ایک حیرت خیز منظر، جو اب بھی کلکتہ کے عالیشان عجائب گھر کی زینت ہے، مغل مصور کے رنگین اثر قلم کا نادر نمونہ ہے۔ اس حیران کن تصویر کا ماحصل یہ ہے کہ سواروں کی ایک جماعت ترچھی ہوکر سامنے کے میدان کو طے کر رہی ہے۔ منظر ہذا مغل اسکول کی متذکرہ خصوصیت کا آئینہ ہی نہیں بلکہ مصور کے کرداروں کی اجتماعی نمایندگی کے ادراک وشعور کی بھی غیر ملفوظ زبان میں شہادت دیتا ہے۔ پیمانہ کی معرکتہ الآرا تخفیف اور محیر العقول اجتماع کو پہلو بہ پہلو نمایاں کرنے میں مغل مصور پالو اوسیلو (Paolo Uccello) سے گوئے سبقت لے گیا ہے۔ مگر اس

اطالوی مصوّر کو صرف اس لئے شہرت و وقعت حاصل ہے کہ وہ مغرب میں پیدا ہوا اور اس نے پندرھویں صدی میں مصوّری کے اس پہلو کو پہلے پہل مغربی دُنیا سے روشناس کرایا، جبکہ مغل مصوّر نے صرف اپنے متقدمین کی روشِ کُہنہ کے تتبع سے استفادہ حاصل کیا۔

فطرت کی گُلکاریوں نے مغل اسکول کی توجہ خاص طور پہ جذب کی ہے، بابر گُل و بُلبُل کا جس قدر والہ و شیدا تھا "تُزکِ جہانگیری" بتا رہی ہے کہ جہانگیر اس سے کہیں زیادہ حُسنِ فطرت کا دلدادہ تھا۔ یہی باعث ہے کہ مغل مصوّر کو حسینۂ فطرت کی رعنائیوں میں ناقابلِ تسخیر کشش نظر آتی ہے۔

جہانگیر نے اپنے دربار کے بعض مصوّروں کو خاص طور پر نادر و نایاب چرند و پرند کی تصویریں اُتارنے کے لئے معیّن کر دیا تھا۔ اس کی فرمائشوں کی تکمیل میں مغل مصوّر نے جادو نگاری سے کام لیا ہے۔ کلکتہ کے عجائب خانہ میں ایک فیل مُرغ کی تصویر محفوظ ہے، یہ اُس سِلک گُہر کا دُرِ شاہوار ہے جسے مغل مصوّری کا بہترین زیور تصوّر کیا جاتا ہے۔ تصویر کی کشیدہ اور بسط و تفصیل کے نمایاں کرنے میں مصوّر نے اس غضب کی چابکدستی دکھائی ہے کہ تصویر مُنہ سے بولے اُٹھتی ہے۔ "بُز سیاہ اور فلورکین" (Florican) کی دو اور

تصویریں ہیں جو بہر طور اپنے خالق کے حسنِ عمل کی ضمانت ہیں،
ان تصویروں کی زینت میں خوشنما و شگفتہ جدول سے اور بھی اضافہ
ہوگیا ہے۔ درحقیقت شوخ و خوش رنگ جدول ہی خود فن کا ایک
نادر و نایاب نمونہ ہے جو مغلوں کے یہاں عام ہے۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ ان نظر فریب حواشی کی ابتدا جو رنگین
بیل بوٹوں پر مشتمل ہیں جہانگیر کے عہد سے ہوئی۔ شاہجہاں نے تاج
محل اور دیگر عجوبۂ روزگار تعمیرات کی زیبائش میں اس شعبۂ فن
کو انتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔ کہسار و مرغزار کے پھول، انواع و
اقسام کے پرند اور رنگ برنگ تتلیاں، سب مل جل کر جدول
کی تراش میں طرفہ دلکشی پیدا کر دیتے ہیں، اس سے زیادہ شوخ
و حسین نمونۂ فن کا وہم و گمان میں بھی آنا محال ہے۔

سیر و شکار کے مناظر کو پردۂ تصویر میں نمایاں کرنا مغل مصور
کا دلچسپ مشغلہ ہے۔ جہانگیر جب کبھی شکارگاہ میں جلوہ افروز ہوتا
چابکدست مصور اس کے ہمرکاب ہوتے اور اس کے کارناموں کو
رنگ و روغن سے چمکا کر دادِ شجاعت دیتے تھے۔ جہانگیر شیر کے
شکار کا بہت شایق تھا، مغل مصوری کے ہر مرقع میں ایسی متعدد
تصویریں ملتی ہیں جو اس حقیقت کو بے نقاب کرتی ہیں۔ اس

نادر مجموعہ کی ایک تصویر نہایت حیرت انگیز منظر پیش نظر کرتی ہے۔
شیر خوف زدہ ہاتھی کی پشت پر سوار ہے جسے بادشاہ اپنی خالی بندوق
سے روکے ہوئے ہے، متوحش مہاوت بادشاہ کو خطرہ میں چھوڑ کر
ہودہ سے کود پڑا ہے۔ اب ناظر کو یہ معلوم کرنے کے لئے ایک خاص
قسم کی بےچینی محسوس ہوتی ہے کہ شیر کے چنگل سے کس طرح بادشاہ کی
مخلصی ہوئی؟ مگر ذکی الفہم مصوّر نے یہ مشکل بھی اس طرح آسان کردی
ہے کہ ایک مسلّح سوار کو شیر کے تعاقب میں جھپٹتے ہوئے نمایاں کردیا ہے،
سوار نے موقع کی نزاکت کو محسوس کرکے غیر معمولی تیزی سے گھوڑا چھوڑ دیا
ہے، چہرہ پر جوش وفاداری کا رنگ غالب ہے، ایک ہاتھ میں
راس ہے دوسرے سے بار بار نیزہ تول رہا ہے، غرض ایک لطیف کنایہ
سے مصوّر نے ساری داستان مکمل کردی ہے، پھر سونے پر سہاگا یہ
کہ بزدل مہاوت کی کرتوت کو اس پہلو سے واضح کیا ہے کہ تصویر میں
جان پڑ جانے کے علاوہ تفریح و تفنّن کا سامان بھی فراہم ہوگیا ہے
جس سے دیکھنے والے کی دماغی بےچینی سکون و مسرّت سے بدل
جاتی ہے۔

جنگل کے مناظر میں محسوسات کی معجز نمائی قابل دید شئے ہے،
دور و دراز پہاڑیاں اور قرب و جوار کی پناہ گاہیں جن میں درند و چرند

اپنی اپنی جگہ نگین نمایاں کئے گئے ہیں، اس حسن و خوبی کے مالک ہیں کہ جس کا جواب نہیں۔ یہ تمام فنی کارنامے صورت و سیرت دونوں میں یکتا ہیں، اور مغل مصوّر کے غیر معمولی ادراک و حیرت انگیز معلومات کے ضامن ہیں۔

تاڑ کے فلک بوس درخت، ارغوانی پھولوں سے لدے ہوئے کیلے کے نرم و نازک پودے سنہرے اور چکنے پتّوں کی ہموار قطار آم کی نوشگفتہ سرخ و گلابی کونپلیں اور چمنستان و کہسار کے دوسرے درختوں اور جھاڑیوں سے مغل مصوّر نے اپنے دلکش کارناموں کی جزئیات کو اس انداز خودنمائی سے آراستہ و نمایاں کیا ہے کہ جسکی نظیر نہیں ہوسکتی۔

مغل مصوّری کو باعتبار قلم متعدد اسکولوں میں منقسم کیا جاتا ہے، ان میں سے ہر اسکول جداگانہ خصوصیات کا حامل ہے۔ مگر ان تمام امتیازات خصوصی میں اصطلاحی تفاوت سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ دہلی قلم قبولیت عام کی گراں بہا خلعت سے سرفراز ہے، اور قدامت کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا مالک ہے جہاں تک فنی کمالات کا تعلق ہے، دہلی قلم کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ تکمیل و اختصار کے ساتھ صفائی و پاکیزگی کی بے پناہ

سحر آفرینیوں سے بھی ہمدوش ہے۔

جے پور قلم کی شہرت کی تیز گامی کا مدار اُس کی شبک روی پر ہے۔ "موڈل" کی تعمیر ہلکے اور عکسی رنگوں سے سطح کا اُبھار جے پور قلم ہی کی پُرکار بخشوں کا رہین ہے۔ حالانکہ راجپوت مصوری کا مولد و ماویٰ بھی یہی جے پور ہے۔ تاہم اس ارتباط و اختلاط کے باوجود بھی مغلوں اور راجپوتوں کے مابین بہت فرق نمایاں ہے۔

لکھنؤ قلم، دہلی قلم کی نقل ہے، اور اصل و نقل میں جتنی تفریق بھی ممکن ہے وہ سب لکھنؤ قلم کا سرمایہ ہے۔ بہ اعتبار فن لکھنؤ، دہلی سے بہت پیچھے ہے۔ گو اس میں چند ایسی خصوصیات بھی ہیں جو دہلی میں نظر نہیں آتیں۔ اور وہ کثافت جو دہلی قلم کے ہمرکاب تھی لکھنؤ پہونچتے پہونچتے ایک بڑی حد تک دور ہو گئی ہے۔ مغل مصوری کی رنگینی و نظر نوازی آبی رنگوں کی آب و تاب کی شرمندۂ احسان ہے۔ "بیک گراؤنڈ" میں مجموعی طور پر سفید رنگ کا استعمال ہوا ہے۔

دکن قلم کا اجمالی تذکرہ پیشتر کیا جا چکا ہے اس پر مستزاد یہ کہ یہاں پیمانہ کی کمی بیشی سونے پر سُہاگے کا کام کرتی ہے۔ اس قلم کی گلکاریوں میں جا بجا سُنہرا کام کیا گیا ہے یہی باعث ہے کہ

دہلی اسکول کی شاخ ہوتے ہوئے بھی نظر فریبی میں متذکرہ اسکول دہلی قلم سے بہت بڑھا چڑھا ہوا ہے۔

مغل مصوری نے انیسویں صدی کے اوائل میں بنگال کی زرخیز سرزمین میں گامزن ہوکر نیا گُل کھلایا جو پٹنہ قلم کے نام سے مشہور ہے۔ اس اسکول کے مصوروں کا تمام تر زورِ قلم ڈرائنگ کی خوبیوں کو دوبالا کرنے میں صرف ہوا ہے۔ رنگ آمیزی کے میدان میں پٹنہ قلم کی ساری کوششیں ناقص رہیں۔ اس کمی کے باوجود بھی جو حشر تک اسکول ہذا کی دامنگیر رہے گی ابھی چند ایسے نشانات باقی ہیں جو برملا بتا رہے ہیں کہ پٹنہ اسکول کا دہلی سے کچھ نہ کچھ علاقہ ضرور ہے۔

کشمیر قلم کی ابتدا فردوس عالم کشمیر کی زرنگار وادی کے شگفتہ و متبسم زعفران زارہی سے ہوئی۔ بعد ازاں لاہور، امرتسر اور صوبۂ پنجاب کے دیگر اقطاع کے کاشمیری مصوروں نے اسے اپنے دامنِ نظر میں جگہ دی اور اس کا انتساب اپنے اسماء گرامی سے منظور کرکے اس طفلِ نوخیز کو دنیائے فن کا منظورِ نظر بنا دیا۔

ایرانی قلم مزید تعریف و تعارف کا محتاج نہیں، اس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔

غیر ملکی صنعت کا ایک اور اسکول بھی مغل مصوری سے متعلق ہے، جو رومی قلم کے نام سے مشہور ہے۔ وہ تمام کارنامے جو مغرب اور عیسائیت کے زیر اثر صفحۂ قرطاس پر وقتاً فوقتاً جلوہ نما ہوئے رومی قلم کا نتیجہ عمل شمار کیے جاتے ہیں۔ سلطنت مغلیہ کی بربادی کے ایام میں اودھ میں جس قدر تصویریں بنائی گئیں وہ سب اسی رومی قلم کا تبرک ہیں۔ مغل مصوری سے اُن کا صرف اتنا تعلق ہے کہ مغل مصور اپنے مربی کے ایما یا حصول زر کی تمنا سے گاہ گاہ اس نئے انداز میں اپنا زور قلم دکھاتے رہے۔

مغل مصوری

قدیم ہندی مصور شبیہ اُتارنے اور اشکال و صور کو بجنسہٖ نقل و نمایاں کرنے میں ایک مدت نامعلوم سے اپنے جوہر دکھاتے چلے آئے ہیں۔ مغل مصوروں نے انھیں کی تقلید کر کے اس شعبۂ فن میں مہارت حاصل کی۔ تصویر سازی کی قدامت کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ بُدھ کے ایام حیات میں جب اجات شترو اس افضل و برتر ہستی کی تصویر لینے کے لئے مستدعی ہوا اور اس کی

عرض و معروض بارگاہ عالی میں مسموع و منظور ہوئی تو گوتم نے کپڑے کے ایک ٹکڑہ پر اپنا سایہ ڈالا، بعدہٗ اس عکس میں رنگ و روغن سے خط و خال کو نمایاں کیا گیا، اور اس طرح تصویر مطلوبہ کی تکمیل ہوئی۔

بودھوں کے رنگین شاہکاروں میں بھی کہیں کہیں ایسی شبیہیں نظر آجاتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک عرصہ سے اہل ہند اس شعبۂ فن میں کامل دسترس رکھتے تھے۔ اور ہمیشہ سے حسب استطاعت داد کمال دیتے چلے آتے تھے۔ سگیری میں کشیپ کی رانیوں کی حسین تصویریں آج بھی نقش بر دیوار بنی ہوئی اپنے خالق کی چابکدست انگلیوں کو چوم لینے کی متمنی ہیں۔

اجنتہ کے غار نمبر ۲ میں بھی ایسے سرمایۂ رنگین کی قلت نہیں چنانچہ خسرو پرویز اور راجہ بال کشن کی تصویریں زبان حال سے یہی داستان سناتی ہیں۔ یا نقشی میں بودھ مصوّر نے اپنی بنائی ہوئی تصویروں کے درمیان میں خود اپنی تصویر بھی ثبت کر دی ہے۔ مصوّر موصوف نے صرف چہرے مہرے ہی کو صحت کے ساتھ نمایاں کرنے پر قناعت نہیں کی، بلکہ ایک دلکش انداز سے اپنی کیفیت نفسی اور اپنے اطوار و خصائل کا بھی اظہار کر دیا ہے۔ حالانکہ یہ تصویر اجنتہ

کے غاروں کی تکمیل کے صدیوں بعد کا عمل ہے لیکن ساخت کے لحاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ دونوں ایک ہی صناع کے مُو قلم کے نقش و نگار ہیں۔

جیسا کہ پیشتر ذکر کیا جا چکا ہے ۱۰۰۰ء تک اس شعبۂ فن نے خاص تاریخی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ایک سے زائد قدیم مگر دلچسپ روایتوں کی بنا پر مشہور محقق لافر (Laufer) اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ مصوّری کی ابتدا تارک الدنیا سنیاسیوں سے نہیں بلکہ شاہی درباروں ہی سے ہوئی ہے چنانچہ تاریخ شاہد ہے کہ مغلوں کی طرح ہندو راجاؤں نے بھی مصوّری کی سرپرستی میں اپنی بے پایاں فیاضیاں عام کر دی تھیں۔ ۱۱۹۱ء میں پرتھوی راج نے زرِ کثیر صرف کر کے اپنی شبیہہ تیار کرائی۔ یہی وہ تصویر تھی جس سے نگاہیں چار ہوتے ہی سنجوگتا اپنا دل ہاتھ سے دے بیٹھی تھی" (دیپ نوارن)

عہدِ وسطیٰ کی مغل مصوّری کے بعض نمونے بلاشک و شبہ اجنبیت کا رنگ لئے ہوئے ہیں اور غالباً جنوبی اقطاع ایران کے اس عہد کے فن تصویر کے ہمرنگ ہیں۔ ان کے حواشی بھی تصویر کی طرح پُر پیچ و پُر خم ہیں۔ یہ اس تیموری اسکول مصوّری کا خاصہ ہے جس کی بنیاد مشہور مصوّر سلطان محمد نے سولھویں صدی کے وسط میں ڈالی تھی۔ اس

طرز عمل کے جس قدر نمونے دستیاب ہوئے ہیں اُن کی نسبت یہ کہا جاتا ہے کہ وہ یا تو مغل حملہ آوروں کے لائے ہوئے ہیں یا ابتدائی مغل فرمانرواؤں کے زیر اہتمام ایرانی مصوروں نے سرزمین ہند میں تیار کئے ہیں۔

یہ امر مسلمہ ہے کہ سلطان محمد کو بہزاد سے فخر تلمذ حاصل تھا تاہم وہ ایک جداگانہ انداز کا مالک تھا۔ اس نئی وضع کی تصویریں بغایت دلچسپ ہیں لیکن اب اسقدر مفقود ہوگئی ہیں کہ شاذونادر ہی کسی گوشہ میں نظر آجاتی ہیں۔

مغل اسکول کے ابتدائی مُرقعوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس عہد کے مُصوّروں میں بھی ہندو اہل کمال مقدم تھے۔ خصوصاً بھگوتی اور ہنار (Hunar) تو شاہی مُلازموں میں پیش رو شمار ہوتے تھے۔ دربار میں ان کا بڑا وقار تھا، سولھویں صدی کا آغاز بھگوتی کے اِنتہائی کمال کا زمانہ تھا۔ اس کے بعد ہنار کا طوطی بولنا شروع ہوا۔ یہ فیصلہ کرنا محال ہے کہ آیا یہ دونوں صنّاع قدیم ہندو مصوّروں کے سلسلہ سے مربوط تھے یا مغل بادشاہوں کی ہنر پروری اور داد و دہش کے شہرۂ عام نے انھیں قعر گمنامی سے نکال کر ہنرمندوں کی صفِ اول میں لا کھڑا کردیا۔ بھگوتی آنکھ بند کئے اہل فارس کا اتباع کرتا رہا۔ سبقی احادث تو درکنار اسے اپنی

ذہن میں اتنا بھی مقدور نہ ہوا کہ امتزاج اسالیب ہی سے کچھ استنباط کرتا۔ چنانچہ اس کے متعلق ایک مبصّر نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ "وہ اُن مصوّروں میں سے ایک تھا جنھوں نے نقل کرنا اپنا مطمحِ نظر بنا لیا تھا۔ اور جو ایرانیوں کی کورانہ تقلید کرنے کے سوا کچھ جانتے ہی نہ تھے۔"

لیکن برعکس اس کے ہنار خالص راجپوت اسکول کا پیرو تھا۔ اور اس کے تخیلی کارنامے اپنے رنگ میں اختصاص کا پہلو لئے رہتے تھے۔ ہندوستانی جذبات کی مصوّری میں اسے یدِطولیٰ حاصل تھا اور اس حیثیت سے زمانہ کی قیود کو بالائے طاق رکھکر یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ ہنار اُن اصحابِ کمال میں سے ایک تھا جنھوں نے اجنتہ کے غاروں کے اثاثۂ زیبائش فراہم کرنے کی تگ و دو میں آخری سانس لیا۔

بھگوتی کے آرٹ پر رائے زنی کرتے ہوئے لائق مبصّر نے تنگ نظری سے کام لیا ہے اور اُسے خواہ مخواہ متہم کرنے کی کوشش کی ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ایرانی مصوّری بھی ہندی نژاد ہے پھر اس عہد کے مصوّر کے لئے اپنے آقا کی خوشنودی دلپسند مقدم تھی، اور یہ شاہی احکام تھے کہ اجنبیوں بالخصوص ایرانیوں کے اسلوب کی بے چون وچرا پیروی کی جائے۔ ایک بار جہانگیر کی سالگرہ کے موقع پر سر طامس رو نے

ایک تصویر بادشاہ کی نذر گذرانی، جہانگیر نے اپنے دربار کے چابکدست مُصوّر کو اس کی ہو بہو نقل لینے پر تعینات کیا۔ مُصوّر مذکور نے اس نفاست سے اپنے فرائض کی تکمیل کی کہ سرطامس رو کو اصل و نقل میں امتیاز کرنا دشوار ہو گیا۔ درحقیقت جہانگیر کو اس بات پر بڑا فخر تھا کہ اس کے دربار کے مُصوّر نقل اُتارنے میں اتنی قدرت رکھتے تھے۔

بھگوتی بھی ہوا کا رُخ دیکھ کر گامزن ہوا، اُس نے اپنے دامنِ آز کو بھرنے کے لئے ان اسالیب کی پابندی کو اپنا شعار بنا لیا، اور جادۂ وفا پر اتنا متین و استوار رہا کہ کبھی ایک لمحہ کے لئے بھی منحرف نہ ہوا۔ ہاں وہ اس قدر موردِ الزام ضرور ہے کہ اس نے اپنے فطری جوہر کو جلا دینے کی آزادانہ کبھی کوئی کوشش نہیں کی، یہی اس کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے جس سے اِغماض کرنا محال ہے۔ ورنہ اسکا کمال اور ادراک کمال مُستغنی عن التعریف ہے۔

فنکار کی روش نے ہندو تہذیب و تمدن کے اثرات کو بالکل واضح و عُریاں کر دیا؛ چنانچہ جہانگیر اور شاہجہاں دونوں کے عہد کی ایسی تمثیلیں دستیاب ہوئی ہیں جو اس اختلاط و ارتباط کو نمایاں کرتی ہیں۔ جہانگیر کے دربار کے معروف صناع بشن داس کا معرکۃ الآرا کارنامہ ایسے ہی ایک واقعہ کا ماحصل ہے جو تعصب و جانبداری کے

الزامات کا بُطلان کرتا ہے۔ اس تصویر میں شیخ فُل (Ful) کے کاشانہ کا عکس اُتارا گیا ہے، تقریباً پچاس اشخاص مختلف انداز سے اس فنافی الذات شیخ کے قیام گاہ کا طواف کرتے نظر آتے ہیں، اور کمال یہ ہے کہ تصویر کا طول ۱۴½ انچ اور عرض ۱۰½ انچ سے کسی طرح بھی زیادہ نہیں ہے، سارا منظر اس حسن و خوبی کے ساتھ دکھایا ہے کہ جملہ تفاصیل اپنی اپنی جگہ پر نمایاں ہیں۔

شیخ کے حجرہ کے عقب میں خم کھائے ہوئے نیم کا گھنا اور سایہ دار درخت اپنے کشادہ بازو پھیلائے ارمان بغلگیری میں سرنگوں ہے۔ چھت کے بائیں جانب دو سیاہتاب کلاغ عجیب شان خودرائی سے بیٹھے دادِ موسیقی دے رہے ہیں۔ سارے منظر کے پس پشت نیلگوں آسمان اپنی جھلک دکھا رہا ہے، تصویر اس قدر واقعیت وجاذبیت کی حامل ہے کہ چراغ لے کر تلاش کرنے پر بھی اسکی مثال ملنا مشکل ہے۔

ماہر و مشاق مصوّر نے کمال رنگ آمیزی سے ایک عجیب سماں پیدا کر دیا ہے، حسن عمل کا یہ عالم ہے کہ کافۂ انام کے انداز ہی سے سکوت وجمود کا تسلط مطلق مترشح ہے اور کہیں کسی قسم کا ہیجان یا ہلچل دکھائی نہیں دیتی۔ ہر شخص اس خدا رسیدہ بزرگ کے حضور میں اشتیاق وعقیدت کے جذبۂ بے اختیار کے زیر نگین لب بستہ و خاموش کھڑا ہے

کسی کو لب کشائی کی مجال نہیں۔ پھر تفریق مذہب کی لایعنی قیود کے افتراق کی تو ایسی نادر تصویر کھینچی ہے کہ جس کی نظیر نہیں ہو سکتی۔ ہندو خواتین بکمال معصومیت و پاکیزگی کے ساتھ "پھل پھول" شیخ کی نذر کرنے اور اُس کے روحانی فیض سے مشرف ہونے کی تمنا لئے چپ چاپ ایک قطار میں کھڑی ہیں، خلوص و پاس تقدس نے ہندو مسلمان کا امتیاز بھی مٹا دیا ہے۔

دوسری شبیہ جو غالباً شاہجہاں کی حکومت کے اوائل ایام کا عمل ہے ایک مخفی و مقدس اجتماع کی آئینہ دار ہے۔ مُصوّر نے کسی پیرانہ سال و عزلت نشیں پیر اور اس کے مرید کی ایثار نفسی عقیدت و ریاضت اور استقلال و استغنا کو اس صفائی کے ساتھ پردہ تصویر میں چھپایا ہے کہ جس کا بیان نہیں۔ اس پر کسی مغل امیر اور اسکے ہمراہی کی موجودگی نے تو اس منظر کو فردوسِ نظر بنا دیا ہے۔ ایک طرف بوڑھے تیاگی اور اس کے چیلے کی سادگی و سادہ مزاجی کششِ نظر کا جادو لئے ہوئے ہے۔ اور دوسری طرف امارت و ریاست اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ رنگ سازی کے تو وہ وہ جوہر دکھائے گئے ہیں کہ رُخِ تصویر سے نظر ہٹانا مشکل ہے۔ جس جذبہ کے زیر اثر مغل امیر اس ہندو مہاتما کو نذر دے رہا ہے اُس کا نقشہ کھینچنے میں

دور بین صناع نے قلم توڑ دیا ہے۔
سولھویں صدی کے اختتام تک مغل مصوری نے ایک جداگانہ طرز و روش اختیار کرلی تھی، اسی انداز کو اپنا کر وہ مغل بادشاہوں کی منظورِ نظر بنی اور ان کی سیر چشمی سے فیضیاب ہو کر پروان چڑھی۔ آئینِ اکبری میں مرقوم ہے کہ خود اکبر اپنی شبیہہ کی تکمیل کے لیئے وقتاً فوقتاً خاص نشستوں کا اہتمام کیا کرتا تھا، اکثر اوقات امراء و وزراء بھی ان خاص مواقع پر شریک و موجود رہتے تھے۔ اس طرح مصوروں کی کاریگری کا ایک ضخیم مجموعہ اکٹھا ہو گیا تھا۔
سر طامس رو رقمطراز ہے کہ جہانگیر کے دربار کے ایک مصور نے کسی تصویر کی پانچ نقلیں لیں اور بادشاہ کے اشارے پر اس کے روبرو پیش کیں۔ جب اسے اصل کی شناخت کرنے میں تاخیر و تعویق ہوئی تو جہانگیر نے طفلانہ اندازِ مسرت سے اسے خطاب کرتے ہوئے مصور مذکور کے کمال کا اعتراف کیا۔ اورنگ زیب کی بے اعتنائی سے مصوری زوال و انحطاط کے گہرے غار میں جا گری۔ خود اسکے دربار کے فرانسیسی طبیب برنیر نے فن تصویر کی چشم دید کیفیت یوں بیان کی ہے "ہندوستانی مصور اصول تناسب اور خط و خال کی صحیح نمایندگی کے ضوابط سے محض نابلد ہیں لیکن اگر ان کی مناسب رہنمائی

کی جائے تو یہ سُقم و سوقیت بھی رفع ہو سکتی ہے۔

مغل مُصوّری کے بعض ماثل کے مُشاہدہ سے پتہ چلتا ہے کہ قسامِ ازل نے اِس عہد کے مُصوّروں کو پیدایش کی ساعت ہی سے شبیہہ اُتارنے کی قدرت ودیعت کی تھی، ان صنّاعوں کی تخلیق کی کثیر تعداد مُغل حکمرانوں کی شبیہوں پر مشتمل ہے۔ دیگر علاماتِ ظاہری کے علاوہ سنہرا ہالہ شاہی نسل کے افراد کا طرّۂ امتیاز ہے۔ اکثر تصاویر میں دو دو تین تین جانشینوں کو یکجا کر دیا ہے۔ اس قسم کی بیشتر تصویریں تاریخی اہمیت سے قطعاً مُعرّا ہیں۔ عام طور پر [illegible] ایکسا تصویر کی زینت ہے جیسے پھولوں سے مُزیّن سبزہ [illegible] کیا ہے۔ بیک گراونڈ کا اُبھار جس نے ماحول کے فطری [illegible] دلکشی مُستعار لی ہے۔ سارے منظر کی جان ہے۔

زربفت و کمخواب کی پوشش میں سُرخ رنگ کا برمحل استعمال اپنے دامن پُربہار میں ایک جلوہ زار چھپائے ہوئے ہے۔ مصاحبوں کے لباس کو سنہرے رنگ نے ایسا تابناک بنا دیا ہے کہ روشنی میں آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں۔ کہیں کہیں پشمینہ کی چلمنیں آویزاں کر کے تصویر کا حُسن دوبالا کر دیا گیا ہے۔ ہلکے و برّاق پردوں میں سے حُسن کی مُضطرب شعاعوں نے چھن چھن کر نظر فریبی و دلآویزی میں چار چاند لگا دئے ہیں۔

کبھی سادہ یا ہلکے رنگ کی سطح پر سیاہی سے خط و خال کو واضح کیا گیا ہے، تو کبھی سطح کو گہرے سیاہ رنگ سے رنگ دیا گیا ہے۔
عکس، چمک یا سایہ کا کہیں نام کو بھی نشان نہیں ملتا، پھر بھی تفسیر جذبات اور موڈل کی نفاست سے نظر نوازی کا سامان فراہم کر دیا گیا ہے۔ رنگوں کی شوخی، جدول کی سحر آفرینی، انداز کا تنوع اور تاثر جمال پر ساری تصویر کی خوبصورتی کا انحصار ہے۔ خط و خال اور چہرے مُہرے کی بعینہ نقل اُتارنے میں مغل مصوّر اپنا ثانی نہیں رکھتا۔
بشرہ اور فرقِ سر کے نمایاں کرنے میں تو چابکدست صنّاع
سورہ
سرتیا ہے۔ پسانیلو (Pisanells) کے آرٹ کا یہ پہلو
نے کسی زمانہ میں بحد مقبول ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسکے بنائے
ہوئے تمغے جاتے (Medals) ان مماثل کے مدمقابل ماند ہو جاتے ہیں
بشرہ سے صاحب تصویر کی کیفیت نفسی کو عیاں کرنا مغل مصوّر کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ گو بادی النظر میں اُس کی تصاویر خشک ہیں لیکن کشیدہ خطوط کی باریکی اور سانچہ کی لطافت وغیرہ اوصاف اس کے عمل کو معراجِ کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔
زیرک مصوّر اپنے معمول کا چربہ اُتارنے میں اس انداز عمل سے کام لیتا ہے کہ ظاہر و باطن سبھی کا انکشاف ہو جاتا ہے اور ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ گویا صفحۂ قرطاس پر صاحب تصویر کا دل کھول کر
رکھ دیا ہو۔ بعض کوتاہ فہم مبصرین نے مغل صناع کو "چاپلوس و مکروہ"
وغیرہ ناشائستہ الفاظ سے خطاب کیا ہے لیکن دوررس نگاہیں اس
حقیقت سے ناآشنا نہیں ہیں کہ اس نے ایک ہی جنبش قلم سے
کردار نگاری کا ایسا اعلیٰ معیار پیش نظر کر دیا ہے کہ جس کی رفعتوں
تک عام نظروں کی رسائی بھی ممکن نہیں۔

مغل مصوّر کا ہر کارنامہ اس کے مرکز عمل کی فطرت کا مظہر
ہے، وہ اپنے موضوع کی فضیلت و حقارت، تندی و تملق [illegible]
سخاوت، راستی و ناراستی اور تلوّن و استقلال وغیرہ [illegible]
کو حسب موقع خط و خال اور ادا و انداز سے اسقدر چمکا دیتا [illegible]
مزید تفسیر کی حاجت نہیں رہتی۔ مغلوں کے مماثل کی کثیر تعداد
یک رخی تصاویر پر مشتمل ہے۔ سارا بشرہ خال خال ہی دکھایا گیا ہے
اس ضمن میں ہندی ایرانی مصوّروں نے آزادانہ روش اختیار کی
ہے اور بالعموم چہرہ کا چوتھائی حصہ نمایاں کیا ہے۔ مغل مصوّروں
نے اس روش کہنہ میں جدت پیدا کی ہے۔

ان صناعوں کے کارنامے بالخصوص قدیم روایات و رسوم
کا خوشگوار ثمرہ ہونے کے علاوہ بعض معینہ قواعد و ضوابط نیز

دربار کے مقررہ دستور کے بھی پابند ہیں۔ ایسی صورت میں اگر
کہیں تصنع اور سنجیدگی کا برائے نام شائبہ نظر بھی آ جائے تو کیا مضائقہ
ہے! سطح کے منعکس کرنے اور بشرہ کے نقوش کے رنگنے میں تو
مصوّر نے اپنے کمال کی انتہا کر دی ہے، اس پر ڈرائنگ کی لاثانی و
غیر معمولی خوبیوں نے اس کے حسنِ عمل میں چار چاند لگا دیے ہیں
پیشانی کے نقوش سیاہ و سفید رنگ میں ایسی تندہی سے مرتسم
ہوئے ہیں کہ "عالمِ خیال" کی ساری تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے
سورنہ
ہلکے خطوط سے کاغذ پر وضع کی گئی ہے۔
... تصاویر ابتدائی کوششوں کا نمونہ ہیں۔ اور بعض نامکمل
... رنگ و روغن ہونے سے پیشتر ہی اپنے خالق کے دل سے
اتر جانے کے باعث کس مپرسی کا شکار ہو گئے ہیں لیکن مغل مصوّری
کی تمام امتیازی خصوصیات یہاں بھی بجنسہ کارفرما ہیں۔ ڈرائنگ
کی صحت و صفائی، سانچہ کی باریکیاں اور اعلیٰ پایہ کی کاریگری، غرض
کوئی ایسا وصف نہیں جس کا فقدان بارِ نظر ہو۔ پیمانہ کی افزائش
کے باوجود بھی تناسب اعضا میں کوئی فرق نہیں آتا اور تصویر کی دلکشی
بحال رہتی ہے۔
کلغی دار کلاہ میں جگمگاتے ہوئے جواہرات اور زیب گلو تانبا ک

موتیوں اور ہیروں سے تصویر کی شان اور کبھی دوبالا ہو جاتی ہے
صاحب تاج کی شبیہہ میں طلائی ہالہ جان ڈال دیتا ہے۔ کبھی سبز و
سنہرے اور کبھی لاجوردی رنگ سے تصویر کی بیک گراؤنڈ بنائی گئی
ہے۔ کہیں کہیں بالائی حصّہ میں زردی مائل سُرخ و آسمانی رنگوں سے
گلگونۂ شفق کی بہار آفرینیاں بے نقاب کی گئی ہیں۔ مُصوّر کمال چستی کے
ساتھ افراد تصویر کو ایک عجیب ادا سے خوشنما و شاداب مرغزاروں میں
لے جا کر کے اور ان کے زیر پا رنگ برنگ اور انواع و اقسام کے پھول کھلا کر
اپنے حسین مناظر کو تنوع و تغیر سے مالا مال کر دیتا ہے۔

مُصوّر کی گلباریوں سے لبریز دامن رنگیں، ساد[illegible]
گراونڈ اور شاہانہ لباس۔ نقویر اور افراد تصویر کے بشر[illegible]
پرسونے میں سُہاگہ کا کام کرتے ہیں۔ خصوصاً ہاتھوں کا ا[illegible]
نیچرل ہے کہ داد دیئے بغیر رہا نہیں جاتا۔ بودھ مصوّر کے اِس کمال کو زندہ
رکھنے کی مساعی میں مغلوں کو جس قدر کامیابی ہوئی ہے اسکی کوئی
حد و حساب نہیں۔ بلاشبہہ یہ بات ہندی مُصوّروں کے علاوہ دُنیا
بھر میں کسی دوسری جگہ نہ ملے گی۔

بودھ، راجپوت اور مغل مصوّروں میں سبھی نے اپنی تصویر کو
مُوثر بنانے کے لئے افراد کی اُنگلیوں سے وہ کام لیا ہے جو محتاج بیان

نہیں۔ صاحب تصویر کے دونوں ہاتھ ایک خاص انداز سے تلوار کے مرصع قبضہ پر رکھے ہوئے دکھانا مغل مصوّر کی پسند خاص ہے مصوّر کے اس اسلوب کا نفس عمل سے خاصہ لگاؤ ہے لیکن جب کبھی چابکدست صنّاع کو ہاتھوں سے کسی غیر معمولی جذبہ کا اظہار منظور ہوتا تھا تو تکمیل مدعا کے لئے کوئی خوشنما پھول یا بیش قیمت ہیرا منتخب کیا جاتا تھا۔ گو نئی روشنی کے نقادوں کی نظر میں یہ طریقہ بالکل مصنوعی و ننگ مردانگی ہے تاہم اقتضاء زمانہ کے عین مطابق ہے۔

عام طور پر مغل مصوّر کی مساعی شاہ وگدا، مغنیہ ورقاصہ، امیر سرنٹ بھکاری، شاہی حرم، مسخروں درباریوں اور سائیسوں نے کبھی [illegible] ہیں۔ کسی دوسرے موضوع پر شاذونادر ہی اس کے قلم [illegible] کی ہو مگر ان تصویروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے حواشی پر مستحقق نام بھی درج ہیں۔ قدیم ہندی مؤرخ اپنے ہیرو کا حلیہ وغیرہ بیان کرنے سے مصلحتاً احتراز کرتے تھے لیکن یہ کوتاہی مصوّر کے قلم معجز رقم نے پوری کردی ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ان برگزیدہ ہستیوں کی تصویریں لے کر جن کے اسمائے گرامی انکی کارگذاری کے صلہ میں ہر خاص و عام کی ورد زبان تھے، اور باد فنا کے تند و مخالف جھونکوں کی دست درازیوں سے جن کا صرف نام باقی تھا،

نشان مٹ چکا تھا ، مصوّر کی چہرہ دستی نے انھیں ازسرِنو زندہ کر کے حیات دوام بخش دی - یہ حقیقت ان نقوش کی صحت کی ضامن ہے کہ یا تو ہمعصر مُصوّر کے ہاتھوں اُن کی تکمیل عمل میں آئی یا اُن کے عکس حقیقی سے متاخرین نے بے کم و کاست نقلیں لیں - ان میں سے بعض کا تو اس عہد عتیق سے براہ راست تعلق ہے جس کی روایات پر ہند و فارس کی تاریخ کی بنیاد رکھی گئی ہے -

ان ایام قدیم کے ایک ایرانی شہزادہ ایرج (Iredj) چنگیز خاں اور حضرت علی وغیرہ کی شبیہیں تو اب بھی کہیں کہیں مل جا[illegible] چند سال پیشتر پنجاب میں یونانی وضع کی سکندر کی [illegible] چنداں دشوار نہ تھا - حالانکہ اب سے دو ہزار برس [illegible] ماہ تک ہند میں اس کا قیام رہا (براؤن)

مسٹر جے - لاک وڈ کپلنگ (J. Lockwood kipling) رقمطراز ہیں کہ " اعادہ اور کثرتِ مشق نے مغل مصوّر کو اتنا قادر بنا دیا تھا کہ بغیر کسی رہنمائی یا نمونہ کے اکبر ، اورنگ زیب یا دوست محمّد وغیرہ کی تصویر تیار کر دینا اس کے لئے چند لمحوں کی بات تھی - اور صحت و صفائی کا یہ عالم تھا کہ مختلف افراد کی تصویریں نگہ اولیں میں شناخت کی جا سکتی تھیں " غالباً یہ اُن دنوں کی بات ہے جب کہ

سیسے کے چربے ڈھالے جانے لگے تھے۔

ابتداءً یہ فن شاہی دربار کی چہار دیواری سے باہر نہ نکلا، لیکن ان حدود سے باہر قدم رکھتے ہی اُس پر عوام کی نظریں بھی پڑنے لگیں، یہیں سے مغل مصوری کا زوال شروع ہوا۔ نہ معلوم کس شقی القلب کی نظر لگی کہ بھری جوانی ہی میں یہ صنعتِ رنگین دُنیا سے اُٹھ گئی۔ اٹھارہویں صدی کے آغاز سے مقتدر شخصیتوں کی تصویروں کا عکس لے کر فروخت کرنا ایک عام روزگار ہو گیا تھا۔ عکسی کاغذ کے بجائے شفاف پوست یا جھلّی کا استعمال ہوتا تھا۔ اور اس طرح ایک سر [illegible] متعدد نقلیں لی جا سکتی تھیں۔ خط و خال اور [illegible] ٹریس لینے کے بعد رنگ بھرا جاتا تھا۔

[illegible] کاغذ پر نقوش اُتارے جاتے تھے اُس پر بدول پہلے ہی رنگ و روغن سے درست کر دی جاتی تھی۔ اور مناسب مقام پر صفائی کے ساتھ یہ بھی تحریر رہتا تھا کہ تصویر زیرِ نظر فلاں قلم کی منت کشِ احسان ہے۔ حالانکہ ہندی نجار پچی کاری میں یکتائے دہر و یگانۂ روزگار تھے اور جاپان میں بھی ان دنوں لکڑی پر کھدائی و نقاشی کا کام روز افزوں تھا لیکن تعجب ہے کہ اس کے باوجود مغل صناع نے لکڑی کے بلاک بنانے کی جانب مطلق توجہ نہ کی۔

حسب دستور مغلوں کے ہر کارنامے میں تصویر کے رُخ، پیشانی یا جدول کے نزدیک صاحب تصویر کا نام سیاہ روشنائی سے عربی حروف میں کندہ ہے۔ اجتماعی تصاویر (Group) کی سطح پر جملہ اراکین نشست کے نام نہایت باریک خط میں تحریر کیے گئے ہیں، کہیں کہیں سلسلہ وار ہر فرد کا نام اُس کے قریب لکھا ہوا ہے، بسا اوقات ناموں کی فہرست اور دیگر تفاصیل تصویر کی پشت پر درج کر دی گئی ہیں۔ حیرت کا مقام ہے کہ مصوّر نے ناموں کی فہرست مرتب کرنے میں ناقابل تلافی غلطی کی ہے۔ اور فن تصویر کے اس قدر عام ہونے کے باوجود بھی ا[illegible] مغالطہ ہوا ہے کہ اُس نے اورنگ زیب کی شبیہ کو جہا[illegible] قرار دیا ہے۔ اس قسم کی غلطیوں کی وجہ شاید یہ تھی کہ دو جداگانہ ہستیاں تھیں اور کاتب ان دونوں فرمانرواؤں کے چہرہ سے قطعی واقف نہ تھا۔ بعض جگہ ان اغلاط کو دیدہ و دانستہ صرف بدنیتی سے روا رکھا گیا ہے اور فرضی تصویروں سے ممتاز ہستیوں کو منسوب کرکے ناجائز فائدہ حاصل کرنے کی مذموم کوشش کی گئی ہے۔

مغل مصوّر کے دورِ حیات میں مصوّری ایک نئے رنگ میں اپنے بانکپن کی جھلک دکھانے لگی تھی۔ مختلف رنگ کے کاغذوں کو کاٹ کر چوپایوں، پرندوں اور انسانوں کے خط و خال کو اس انداز کمال

سے نمایاں کیا جاتا تھا کہ جس کی نظیر ملنا محال ہے۔ اگرچہ اورنگ زیب کے اواخر ایام میں رعشہ براندام مصوری چراغ سحری سے زیادہ حیثیت نہ رکھتی تھی لیکن یہ فن مذہبیت وارتقا کی انتہائی منزل طے کر چکا تھا۔

نہ معلوم اس فن کی ابتدا کب اور کیونکر ہوئی، ہاں اسکا رواج اس قدر عام ہوا کہ اب بھی لوگ ہر سال جھانکیوں کے موقعہ پر اس شعبہ میں دل کھول کر داد فن دیتے ہیں۔ صنعت ہذا کے بعض قدیم [illegible] نمونے اہم نتائج اخذ کرنے میں ایک بڑی حد تک رہنمائی کرتے ہیں [illegible] ایک تصویر میں اورنگ زیب کی ضعیفی کا عالم دکھایا ہے کسی [illegible] کاغذ کو باقاعدہ کاٹ کر سیاہ کاغذ پر اس انداز سے چسپاں کر دیا ہے کہ چہرے مہرے کے خط و خال ہو بہو ابھر آئے ہیں، ریش و بروت، رخساروں کی جھریاں، کاروان عمر رفتہ کے نشان، آنکھ ناک کان، انگلیوں کا درمیانی فاصلہ، ہونٹوں کی جنبش، بل کھایا ہوا عصا، اور کمر کا خم وغیرہ صرف سیاہ و سفید کاغذ کے اتصال سے نمایاں کئے گئے ہیں، کہیں پنسل یا رنگ وغیرہ کا ایک نقطہ بھی نظر نہیں آتا۔

اس قسم کی ایک دوسری تصویر میں دو لحیم و شحیم مرغ بر سر پیکار

دکھائے گئے ہیں، یہاں جس کمال کا ظہور ہوا ہے اُسے دیکھکر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔

راجپوت مُصوّری

(۱)

مُغلوں کے مُرقعوں میں اکثر و بیشتر ایسی تصویریں نظر آتی ہیں جن کا طرزِ عمل بہت کچھ مشابہت کے باوجود بھی ان کی روش [illegible] علیحدہ ہے۔ لیکن بعض اہل الرائے کی غلط فہمی کے باعث [illegible] مصوّر کی قلمکاریوں کی رہین منت سمجھی جاتی رہی ہیں۔ ور[illegible] ہے کہ راجپوت مصوّری کی بُنیادیں راجپوتانہ، پنجاب اور [illegible] ہمالہ کے وسیع و عریض دامن میں مغلوں کے سنہ ورود سے بہت پہلے مستحکم ہو چکی تھیں۔

راجپوت قلم کے کارنامے خالص ہندو وضع قطع کے علمبردار ہیں اور مختلف پہلوؤں سے اِس حقیقت کے کفیل و ضامن ہیں کہ راجپوت مصوّروں کو بودھوں کی نسل و نسب سے براہ راست تعلق ہے۔ حالانکہ مذہبی عقائد میں انھیں اپنے مورثوں سے گونہ اختلاف ہے۔

ایلورا کے غاروں کی مورتوں وغیرہ کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے
کہ ۶۰۰ء تک بودھ مصوّر پتھریلی دیواروں پر اپنے مخصوص رنگ میں
گلکاریاں کرتے رہے - اس تسلسل میں تقلیب روش کے سوا کوئی
تبدیلی واقع نہ ہوئی -

۷۰۰ء لغایتہ ۱۱۰۰ء اور اس کے بعد تک پتھر کی تراشی
ہوئی چٹانوں پر مصوّر برابر اپنا زورِ قلم دکھاتے رہے - ان کے انداز
ارتسام میں اجنتہ کے کاریگروں سے بےحد مشابہت ہے - کیلاش کا مندر
[illegible] سے غار جو گنیش لین (Ganesa Lena) کے نام سے موسوم
ہے [illegible] کی تخیل رنگین کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں - جین (Jaina)
نے کسی قدر [illegible] میں بھی ایسے نمونے بکثرت موجود ہیں - شاید اپنی بے پایاں
[illegible] کی بدولت وہ "اندر سبھا" مشہور ہیں ، اور غالباً ۸۰۰ء سے
۱۰۰۰ء تک کا تمام عمل ہیں -

کیلاش کے مندر کے اُن دروازوں کی تصویریں جن کا رُخ جنوب
اور مغرب کی جانب ہے اپنی نظیر آپ ہیں - اور اپنے خالق کی کاوشِ
تخلیق کے حسین ترین نمونے خیال کیئے جاتے ہیں - مندر کے اندرونی
حصہ میں حُسن و عشق کی معرکہ آرائیوں کے علاوہ جنگ و جدل کے خونیں
مناظر بھی دکھائے گئے ہیں - سواروں کے برق خرام گھوڑے اس

خوبصورتی سے بنائے ہیں کہ جس قدر بھی داد دی جائے کم ہے خود انکے بُشرہ سے راجپوت قلم کا اچھوتا انداز ٹپکا پڑتا ہے۔ ایلورا کے غاروں کے قرب و جوار کے علاقہ میں حال ہی میں ایک کتبہ برآمد ہوا ہے جس پر "پرمار" اور "مالوہ" وغیرہ الفاظ کندہ ہیں۔ اس سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ ایلورا کی مصوری کا راجپوتوں سے کچھ نہ کچھ علاقہ ضرور ہے۔

گنیش لین کی تمام تر صنّاعیاں پرانوں (पुराण) کی روایتوں سے مستنبط ہیں اور زوال آمادہ فن تصویر کا نقشہ پیش نظر کرتی ہیں۔ جین نامی غاروں کے متماثل مصوری کی اس [illegible] ہیں جب کہ وہ بسرعت پستی کی جانب گامزن تھی [illegible] دیکھکر صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کے مصوروں کے [illegible] کوئی خاص جدت نہ تھی لیکن گجرات اور (Kannada) کے مندروں کی صناعی اس کلیہ سے باقتضائے حق مستثنیٰ ہے۔

بعض مورخین کا خیال ہے کہ جین آرٹ کے پہلو بہ پہلو راجپوتانہ اور گجرات میں ایک دوسرا آرٹ بھی رائج تھا جسکا انداز عمل (Style) جین مصوری سے بہت کچھ ہم رنگ تھا اور جو بلا شک جین اور راجپوت مصوروں کے اختلاط باہمی کا نتیجہ تھا۔ جے پور، جودھپور، اودے پور

اور بیکانیر وغیرہ ریاستوں کے محلات کی دیواریں اب بھی اُن ماثل
کے دم قدم سے مزّیب ہیں جو اس آرٹ کی تفاصیل کو بخوبی ظاہر
کرتی ہیں لیکن مسٹر مہتا کو یہ رائے صائب نظر نہیں آتی اور جیسا کہ قبل
ازیں ذکر کیا جا چکا ہے انھیں جین آرٹ کے وجود سے بھی انکار ہے
تاریخ بتا رہی ہے کہ بُدھ اور جین مذاہب اگر ایک دوسرے سے
وابستہ نہیں تو ہم عصر تو ضرور ہیں اور ان میں ایک حد تک اصولی
یگانگت بھی موجود ہے - پھر یہ امر کب قرین قیاس ہے کہ جب مُصوّری
برسوں ایک فرقہ کی تبلیغی سرگرمیوں کا کامیاب آلہ کار رہی ہو تو دوسر
سرے نے کبھی اس سے مطلق التفات نہ کیا ہو - تاہم مسٹر مہتا کا یہ کہنا بالکل
درست ہے کہ بعض وہ مناظر جو عام طور پر جین آرٹ کی تخلیق سمجھے
جاتے ہیں راجپوت صناع کے موقلم کی آفرینش ہیں -

جیمز ایچ. کزنس (James H. Cousins) کے رائے میں راجپوت
اور بودھ مصوروں میں صرف یہی فرق ہے کہ اول الذکر کا زور قلم
صفحۂ قرطاس پر ختم ہوا ہے اس لئے اس نے چھوٹے پیمانہ پر کام کیا ہے
لیکن آخر الذکر نے دیواروں سے سر مارا ہے اور اسی لئے بڑے پیمانہ پر
اپنے جوہر دکھائے ہیں حالانکہ راجپوت اسکول کی قدامت کا ہر طرف
سے اعتراف کیا جا چکا ہے لیکن ۱۹۰۶ء سے قبل شاید کسی کو اس کا

احساس نہ ہوا تھا۔ اس سال ہیول، ڈاکٹر اوبنندر ناتھ، ڈاکٹر کمار
سوامی اور مسٹر او رسی گنگولی نے تجسس بسیار کے بعد راجپوت
مصوری کے وجود کے نقوش کی نشان دہی کی اور ۱۹۲۴ء میں جے
پور آرٹ اسکول کے پرنسپل دربار سے چند عجیب و غریب تصویریں
لکھنؤ کی نمائش میں لائے۔

امن و عافیت کی اُن ساعتوں میں جبکہ چار سو خوشحالی
و فارغ البالی اور صلح و آشتی کے راگ گائے جا رہے تھے راجپوت
اسکول کی بنیاد رکھی گئی، اور جے پور اس کا مرکز و م[illegible]
جہاں سے یہ صنعتِ رنگین نئے انداز میں منزل بہ منز[illegible]
اور دور و نزدیک کے دیگر مقامات تک جا پہونچی۔

اصطلاحی نقطۂ نظر سے راجپوت اور مغل مصوری کا فرق
نمایاں کرنا چنداں دشوار نہیں۔ مغل مصور جیسا کہ خود اس کی وجہ
تسمیہ سے ظاہر ہے، ہمیشہ کسی نہ کسی صورت میں شاہی دربار
سے متعلق رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغلوں کی تمام تر مساعی انفرادی
پہلو لئے ہوئے ہیں۔ جدولی کی گلکاریاں اور متشکل افراد کی احدیت
ان کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ لیکن راجپوت مصور مجلسی زندگی
کا عادی ہے عامۃ الناس میں رہ کر ان کے لئے کام کرنا اور ان کی

تفرج گاہوں کی زینت و آرایش کا سامان فراہم کرنا اس کا شعار ہے
اسی لئے اس کی دنیائے تخئیل اجتماعی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ وا
ساری (Vasari.) ایک راجپوت مصوّر کے بارے میں جو Andreadel
castagno کا اتالیق تھا رقمطراز ہے کہ وہ ان دہقانی صناعوں
میں سے تھا جو قلیل اُجرت پر مزارعین کے لئے تصویریں بنایا کرتے تھے
مغل مصوّر مذہب سے قطعًا بے نیاز تھے مگر راجپوت مذہب کے
دائرۂ عبودیت سے کبھی باہر نہیں ہوئے اور بقول مسٹر اجیت گھوش
... کرداروں (Charachters) میں خود ان کی روح حاول
... چنانچہ کرشن لیلا، راگ مالا، اور راس لیلا کے فرحت
نے کسی ... دعوے کا جیتا جاگتا ثبوت ہیں۔ لازوال محبت کے
... میں سرشار رادھا خلاق دو عالم کرشن سے عشق نے
نوازی کر رہی ہیں، دریا کی سنہری موجیں، چاندکی روپہلی کرنیں
ایک عجیب دیوانگی عشق کے زیر اثر رقصاں و لرزاں ہیں، بیل بوٹے
پھول پتے، گرد و پیش کی معتبر فضا غرض سارے کا سارا ماحول تلاطم
خیز بحر ترنم و تغزل میں مستغرق، فردوس نظر بن کر رہ گیا ہے۔ یہی
وہ دلدوز سین ہیں جو راجپوت مصوّر کو مغلوں سے ممتاز کرتے ہیں۔
اور جنہیں دیکھکر آنکھوں پہ لافانی محبت کا غیر متناہی نشہ اور دل پہ

وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

مغلوں کے عہد میں راجپوت مصوّری نے پھر رنگ بدلا، چنانچہ جے پور وغیرہ ریاستوں کے شاہی محلات کے نقوش کے دامنِ رنگین پر اب بھی چینی و ایرانی اثرات صاف نمایاں ہیں۔ لیکن اس سے قبل اور بودھ مصوّری کے اختتام و زوال کے بعد فنِ تصویر کی کیا کیفیت رہی؟ یہ کسی کو معلوم نہیں، کہا جاتا ہے کہ ہندو مذہب کی تلقین کے ساتھ بودھوں کے عقائد اور مصوّری جیسا فنِ رنگین سب کچھ نقشِ باطل کی طرح نابود ہو گیا۔ اور اس کی جگہ شیو اور وشنو کی پو[illegible] تعمیر اور بت تراشی نے لے لی۔ لوگ روز بروز تص[illegible] سے بے نیاز ہوتے گئے، اہلِ فن کی تمام تر توجہ منادر [illegible] اصنام کی تراش پر مرکوز ہو گئی۔ رفتہ رفتہ لوگ پچی کاری کی [illegible] مائل ہوتے گئے، اور اب شاذ و نادر ہی کوئی مصوّری کی طرف رجوع ہوتا۔

بت پرستی کے اس رواج عام نے تو فنِ تصویر کا گلا ہی گھونٹ دیا تھا لیکن خوش قسمتی سے اُسے قدامت پسندی کے دامن میں پناہ مل گئی۔ عہدِ مغلیہ سے قبل راجپوت مصوّری کا غالباً اوائل عمری کا زمانہ تھا اور اس عہد کے نمونے چینیوں کے پندرھویں صدی کے قلمی نسخوں کے علاوہ کہیں دستیاب نہیں ہوتے۔ لیکن اس

قلیل ذخیرہ سے بھی مطلب بر آری نہیں ہوتی، اور راجپوت اسکول
کی ابتدائی تاریخ اسی طرح تاریکی کے کلبۂ احزاں میں مستور رہتی ہے
ہاں راجپوت اسکول کے بعض کارنامے جو بلاشبہ اکبر کے دورِ اقتدار
سے پہلے ظہور پذیر ہوئے ہیں خال خال نظر آجاتے ہیں، لیکن انکے
متعلق صحیح معلومات حاصل کرنے کے ذرائع بالکل مفقود ہیں۔
جب مشہور عرب محمد قاسم نے سندھ پر یورش کی تو راجپوت صناعوں
کا ایک وفد فاتح کے حضور میں اس کی شبیہ اتارنے کی درخواست
[illegible] ہوا۔ یہ واقعہ سنہ [illegible]ء کا ہے، اور اس سے ثابت ہے
سر [illegible] ملک کے گوشہ گوشہ میں راجپوت مصوری کا سکہ رواں
نے کسی [illegible] وہ ترقی کے انتہائی مدارج طے کر چکی تھی۔ مغلوں نے
بھی اپنے عہدِ حکومت میں راجپوت مصوروں کی فراخ دلی کے
ساتھ سرپرستی کی، جس سے ان کی روشِ کہنہ میں عالمگیر تبدیلی
واقع ہوئی اور اسی بنا پر مغل اسکول کو اس قدر فروغ نصیب ہوا
لیکن جونہی عنانِ حکومت اورنگ زیب کے ہاتھوں میں گئی سارے
صناعوں کے سر سے حکومت کا دستِ شفقت ہمیشہ کے لئے اُٹھ گیا
اور مصور تو ایک دم یتیم ہو کر ادھر اُدھر بکھر گئے۔ اسی پریشانی و
درماندگی کے باعث راجپوت مصوری کے مختلف اسکولوں کا ظہور

ہوا۔ اور بعض اساتذۂ کمال لکھنؤ۔ پٹنہ۔ بنگال۔ لاہور۔ کشمیر اور حیدرآباد دکن جیسے دور دراز مقامات میں جاکر آباد ہوگئے۔

سب سے پہلے جے پور یا راجستھانی قلم کی بنیاد پڑی، لیکن چونکہ والیٔ جے پور مدتوں برسرِ پیکار رہے اور قومی آزادی کے لئے مسلمان بادشاہوں سے برابر تیغ آزمائی کرتے رہے اس لئے فنِ تصویر کے عروج و ارتقا کا سدباب ہوگیا۔ دہلی۔ آگرہ اور لاہور کے مصوّر عرصے سے اپنے مخصوص رنگ میں دادِ فن دیتے چلے آتے تھے لیکن جے پور اسکول کی بنیاد پڑتے ہی انھیں راجپوتوں کے زورِ قلم کے آگے سرِ تسلیم خم کرنا پڑا، حالانکہ اس سے پیشتر بھی ان پر ایرانی رنگ غالب ہوچکا تھا مگر اب انکی نس نس میں راجپوتی انداز رچ گیا۔

راجپوت اسکول کی اہم ترین شاخ کانگڑہ اسکول یا پہاڑی قلم ہے، قیاس کیا جاتا ہے کہ سترھویں صدی کے آخری ایام میں پہاڑی قلم کی گلکاریاں شروع ہوئیں۔ اور انیسویں صدی کے اوائل میں اس کا نشان بھی کالعدم ہوگیا۔ راجہ سنسار چند کے دورِ حکومت (۱۷۷۵ء تا ۱۸۲۳ء) میں کانگڑہ اسکول خوب پروان چڑھا۔ تقریباً دو سو برس کے مختصر سے عرصہ میں اس اسکول نے فنِ تصویر کی جس قدر گرانمایہ خدمت کی ہے اُسکی مثال ملنا مشکل ہے۔

اس اسکول کے مصوروں نے کرشن لیلا، نائیک نائیکا، اشٹ نائیکا اور نل دمینتی وغیرہ میں سے کسی ایک یا دوسرے موضوع پر قلم اٹھایا ہے۔ اور اپنا سارا کمال اس پر صرف کر دیا ہے۔ رنگ آمیزی جذبات نگاری اور انداز و عمل (Action) کی توضیح کرنے میں جو بات پہاڑی قلم نے پیدا کر دکھائی ہے وہ آج تک کسی کو نصیب نہیں ہوئی پرستان کے مناظر برف سے ڈھکی ہوئی چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں کو چیر کر نکلتے ہوئے دریائے بیاس کی روانی اور دیودار کے دراز قامت ... صفائی و پاکیزگی کے ساتھ دکھائے گئے ہیں کہ بے ساختہ ... ہے۔ کہیں کہیں دربار کے عام نظارے بھی دعوت نے کسی ... فراہم کرنے میں ہمہ تن مصروف ہیں۔

... مصوری کے دامن رنگین میں مغلوں کی گلکاریوں کے ساتھ ساتھ مغربی رنگ کی جھلک بھی موجود ہے۔ کانگڑہ قلم کمار سوامی کی رائے میں نسائیت کے جوہروں سے سرتاپا معمور ہے جس پر جذبات و حسیات کے بجائے عقیدت و محبت کا عنصر غالب ہے۔ مناظر کی توضیح میں فرحت انگیز اور پاکیزہ رنگوں کا استعمال ہوا ہے۔ جس نے مصور کی تخیل و تخلیق میں جان ڈال دی ہے۔

سنہ ۱۸۵۷ء تک مغل اسکول کا نشان مزار بھی صفحۂ ہستی سے

معدوم ہو چکا تھا، لیکن اس واقعہ کا راجپوت مصوری پر بالواسطہ کوئی اثر نہ ہوا۔ پہاڑی مصور اس سانحہ کے بعد بھی بدستور سابق مقامی ضروریات کی تکمیل میں منہمک رہے، اور گاہ بگاہ اپنے مربیوں کی فرمائش پر مذہبی کہاوتوں اور پیدائش عالم کی کہانیوں کو پردۂ تصویر میں عریاں کرنے میں سارا زورِ قلم صرف کرتے رہے۔ بشرہ کے خط و خال کو بجنسہ نقل و نمایاں کرنا پہاڑی راجپوت کے بائیں ہاتھ کا کرتب تھا۔

انیسویں صدی سے کانگڑہ قلم کا زوال شروع ہوا اور خاندانی صناعوں کی نئی نسل قسمت آزمائی کے لئے مادرِ وطن کی آغوشِ پُر بہار سے نکل کر غربت و نکبت کی ٹھوکریں کھانے لگی۔ اور [illegible] اپریل ۱۹۰۵ء کے تباہ کن زلزلے کی شعلہ خیزی و فتنہ [illegible] رہے سہے اصحابِ قلم اور اسلاف کی تمام یادگار کہن حرف [illegible] مٹا ڈالی۔

راجپوت مصوری کا دوسرا شعبہ جموں اسکول کے نام سے مشہور ہے جو قدیم ترین پہاڑی اسکولوں میں سے ایک ہے۔ ڈاکٹر کمار سوامی کی رائے میں سنہ [illegible]ء میں اس قلم کا آغاز ہوا، لیکن مسٹر اجیت گھوش کا خیال ہے کہ جب انیسویں صدی میں کانگڑہ کے راجپوت مصور ہجرت کر کے پریشان و سرگرداں کشمیر کی زرنگار وادیوں میں پہونچے تو

ان کے علم و فضل کی اتنی قدر و قیمت ہوئی کہ سارے کا سارا قافلہ سیر بہشت کے مزے سے بہرہ اندوز ہو کر کم مائگی و درماندگی کی کلفتوں کے ساتھ یاد وطن بھی فراموش کر بیٹھا۔ جموں کے سابق مہاراجہ کی داد و دہش نے اس اسکول کے کارناموں کو اس قدر چمکایا کہ ان کی فضیلت و برتری میں چار چاند لگ گئے۔

آرٹ کے اس شعبہ کا مخلوں سے بہت کچھ لگاؤ ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کے تمام تر شاہکار اسی رنگ میں مستغرق ہیں۔ لیونل ہیتھ (Lionel Heath) رقمطراز ہے کہ: "جموں اسکول انداز و عمل میں ... ہمرنگ و ہم آہنگ ہیں کہ ایک دوسرے میں تمیز نہیں کی جا سکتی۔ عام طور پر جن مناظر کی تکوین و ترتیب ہوئی ہے وہ ... سادہ لوحی کے بغایت مظہر ہیں۔ پیر و مرید، مرتاض رشیوں اور سادھو مہاتماؤں کی تصویریں اس لازوال عقیدت کا آئینہ ہیں جو ہندوؤں کو بالعموم اپنے مذہب اور اس کے رہنماؤں سے ہے۔"

اپنی مو قلم کی جنبش سے فطرت کو بے نقاب کرنا راجپوت مصوروں کی عام عادت معلوم ہوتی ہے۔ رامائن اور مہابھارت کے دو مختلف النوع واقعات، محاصرۂ لنکا، اور سداما کا استقبال اس چستی و چابکدستی

سے جبینِ تصویر پر مرتسم ہوئے ہیں کہ مصوّر کی مشاقی و سحر طرازی کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ تھوڑی سی جگہ میں بیشمار فوج کا اجتماع اور جنگِ عظیم کا ہیبت ناک نقشہ بڑے حُسن و کمال کے ساتھ بالتفصیل واضح کیا گیا ہے، جس ادا سے کرشن سُداما کا سُواگت (خیر مقدم) کر رہے ہیں اُس سے خلوص و اشتیاق کا ایک عجیب عالم مترشح ہے۔

راجستھانی قلم بالعموم نائیک نائیکا بھید، نمایاں کرنے میں مصروفِ کار رہا ہے۔ لیکن جموں اسکول نے راگ مالا ہی کے احاطۂ رنگین میں گلُ ریزیاں کی ہیں۔ جمّوں قلم کا بہترین اندوختہ سنہ ۱۷ء تا سنہ ۱۸ء کا حاصل عمل ہے۔ اس دوران میں راجپوت کلک گہر بار نے بکثرت گلُ افشانی کی ہے اور نمودِ حُسن کی راہیں نکالی ہیں۔ کہیں پگڑی میں کوئی خوبصورت و نوشنما آویزاں کر دیا ہے اور کہیں پھری ہوئی کشادہ پیشانی کو عریاں کر کے مقامی خصوصیات کو قائم و برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

راجپوت مصوّری کا تیسرا رُخ گڑھوال اسکول ہے جو اٹھارہویں صدی کے اختتام پر معرضِ وجود میں آیا۔ کانگڑہ قلم اور گڑھوال اسکول میں بجد یکسانیت ہے جس کی وجہ شاید یہ ہو کہ کانگڑہ اسکول ہی کے درخشاں اراکین نے چمنستانِ وطن کو خیرباد کہہ کر وادیِ غربت میں

جدید اسکول کا سنگِ بنیاد نصب کیا۔ گڑھوالی مصوّروں میں
مولا رام (۱۷۶۰ء - ۱۸۳۳ء) سب سے پیش پیش تھا اسکے کارنامے
اس نئی جماعت کی خصوصیتوں کو بوجہ احسن الم نشرح کرتے ہیں
حسنِ فطرت کو اپنے مخصوص انداز میں آراستہ کرنا تو اس اسکول
کا حصہ ہے۔ علاوہ ازیں بشرہ کے خطوط کا انداز اور لباس کی
وضع گڑھوال اسکول کی امتیازی علامات ہیں۔

متذکرہ پہلوؤں کے علاوہ بسولی، چمبا اور سکھ اسکول بھی
راجپوت آرٹ کے اجزا شمار ہوتے ہیں بسولی اسکول کے مصوّروں
[illegible] میں صنفِ نازک کے حسن و شباب کے باغ و بہار
نے کبھی تو [illegible] میں محو گلگشت رہتی ہیں۔ کبھی کبھی کنول جیسی بڑی
[illegible] آنکھوں پر متوالے بھونرے کا سایہ ڈال کر دلکشی و دلفریبی
کی شان دوبالا کر دی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ انھیں کچھ نہ بھی
مدِّ نظر نہیں ہوتا۔

چمبا اسکول کی تمام تر شہرت کا انحصار شبیہہ سازی پر ہے
اس اسکول کے مصوّروں نے راجہ رانی کی پہلو بہ پہلو نشست
کو اپنا طرۂ امتیاز بنا لیا ہے۔ کسی کسی شبیہہ کو جامع بنانے کے لیے
شبیہ میں ادا جوڑے کی نشست میں ولیعہد کو بھی شامل کر لیا گیا ہے

اور اس طرح خلوت میں جلوت کا سماں پیدا ہوگیا ہے۔ جب راجپوت مصوروں کا شیرازہ ایک بار پھر منتشر ہوا تو ناسازگاری زمانہ کے مظلوموں کو مہاراجہ رنجیت سنگھ کے دربار میں پناہ ملی۔ اور اس طرح سکھ اسکول عرصۂ ظہور میں آیا۔ سکھ قلم نے پہاڑی مصوری کا بانکا انداز چرایا ہے چنانچہ اس کے شاہکاروں کی دزدیدہ نگاہیں خود اس حقیقت کی غماز ہیں سکھوں نے اپنے گرو (نانک وغیرہ) اور ان کے درباروں کی شان و شوکت کا بڑی خوش اسلوبی سے مظاہرہ کیا ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں راجپوت مصوری [illegible] کے قیام کے بعد عالمگیر انقلاب کے سیلاب عظیم میں [illegible] کے لئے تہ نشین ہوگئی۔

راجپوت مصوّری

(۲)

راجپوت مصوّری کے وہ تمام ماثل جواب تک دستیاب ہوئے ہیں مغل اسکول کے ہم دوّر ہیں۔ حالانکہ بودھوں اور راجپوتوں کی فنّی مناسبت و مطابقت سے ثابت ہے کہ عہدِ مغلیہ کے آغاز سے صدہا سال پیشتر قدیم ہندی فنِ تصویر کے اس طرزِ جدید کی ط[illegible] جڑ پکڑ چکی تھی۔ بعض محققین کی تلاش و تدقیق سے حال ہی میں سر[illegible]سویریں برآمد ہوئی ہیں جو مغلوں کے ظہور سے بہت پہلے نے کسی تر[illegible] ہیں، پھر بھی ماضی و حال کے تمام کارنامے مجموعی حیثیت سے اپنے خالق کی پیامبری میں قطعًا ہمرنگ وہمزبان ہیں قومی زندگی کی حقیقی نمایندگی راجپوتی صنعت کا بنیادی اصول ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راجپوت مصوّر کی صنّاعی عام دلچسپی کا موضوع ہے لیکن چونکہ مغل مصوّر دربار کے اشارہ پر اپنے فطری جوہر کی نمود و نمایش کرتے رہے ہیں اس لئے شخصی خوشنودی اور انعام واکرام کے علاوہ وہ بات پیدا کرنے سے قاصر رہے جو ان کے پیشرو کو حاصل ہے۔

دیہی طرزِ معاشرت کا چربہ اُتارنے میں تورا چیوت کاریگر نے
قلم توڑ دیا ہے۔ تلوار کے دھنی نے اس میدان میں حُسنِ کمال کے
وہ وہ ہاتھ دکھائے ہیں کہ بلا تامل دُنیا کو اس کے زورِ قلم کا لوہا ماننا
پڑتا ہے۔ دہقانوں کے مشاغل، ان کی تفریح، لہو و لعب، خانگی
زندگی اور مذہبی رسوم کی آئینہ داری میں انتہائی نفاست ملحوظ
رکھی گئی ہے۔ مُصوّر کے پروازِ تخیّل میں تو اس بلا کی جدّت ہے کہ
پیش پا افتادہ مضامین کی بندش میں بھی شیرینی و لطافت قدم
قدم پر ہاتھ چوم رہی ہے۔ بازار ہاٹ کے عام مناظر میں عجب
انداز کمال سے خصوصیت کوٹ کوٹ کر بھر دی گئی ہے
سامنے چاک کے قریب مٹی کے برتن بکھرے ہو
کمہار آس پاس کھڑے ہوئے خریداروں کو اپنی چرب زبانی کے جوہر
دکھانے میں مصروف ہے۔ اس مختصر سے مجموعہ میں ایک سردار بھی
موجود ہے جسے اس کی دستار میں آویزاں پھول نے عوام سے ممتاز
کر دیا ہے۔ کمہار کے قریب ہی کھڑی دوشیزۂ دہقاں اپنی شرمگیں
نگاہوں سے سردار کی قدر شناسی کا اندازہ کر رہی ہے۔ آنکھوں میں
مسرّت کی چمک نمایاں ہے اور گلابی ہونٹوں سے مُسکراہٹ پھوٹی
پڑتی ہے۔ سطح کے اُبھار سے چابکدست مُصوّر نے سارے منظر پر

بڑی صفائی سے جلا کر دی ہے۔ ایک طرف نورباف کا چھوٹا سا کچا مکان ہے جہاں وہ کرگھے پر جھکا ہوا قالین کی تکمیل میں محو ہے۔ اس کے گرد و پیش رنگ برنگ صوف کی گچھیاں اور ضروری اوزار ادھر اُدھر بے ترتیب پھیلے ہوئے ہیں۔ قریب ہی پانی کی چھاگل اور جوتے رکھے ہیں جو بتا رہے ہیں کہ نورباف تاروں کی درستی میں پیروں سے بھی کام لے لیا کرتا ہے۔

زردوزی۔ خیّاطی چھپی اور زرگری وغیرہ دکانوں کے مناظر پیش نظر کر کے مصوّر نے اپنے عام مشاہدہ اور ادراک فن کا ثبوت دیا [illegible] دوسرے منظر میں صنّاع نے جذبات کی مصوری میں غضب [illegible] نے کیسی [illegible] کسی چیرہ دست کا مشاق بیٹا اپنے آبائی پیشہ میں غیر معمولی [illegible] استعداد کا اظہار کر رہا ہے، اس کا نومشق چھوٹا بھائی اس کی صفائی و سرعت کا متحیّر نگاہوں سے اعتراف کر رہا ہے، ان کے پس پشت دو خواتین کھڑی ہیں، ان میں سے ایک کی گود میں پیارا پیارا بچہ کلیلیں کر رہا ہے۔ نوخیز بچے کا ماں کے کان کی آویزہ بالی پکڑنے کا دلربا انداز جس قدر دلفریب ہے اُس سے کہیں زیادہ دلدوز اس کے مسرت انگیز نعرے ہیں جو پردۂ تصویر میں بھی سُنے جا سکتے ہیں۔ اس خاتون کی ہجولی اپنے نابالغ لڑکے کا ہاتھ تھامے پیاری سہیلی کی لا انتہا مسرتوں میں کھلے

بناروں حصّہ لے رہی ہے۔

سیاحت و تفریح کے مناظر کی مصوری میں راجپوت اپنا ثانی
نہیں رکھتا۔ زمانہ سلف میں آمد و رفت کے ذرائع محدود و مخدوش
ہونے کے باعث سفر کرنا فرصت و فارغ البالی کا دلچسپ مشغلہ تھا۔
لوگ جُوق در جُوق گھر سے باہر قدم رکھتے اور خیل کے خیل منزلیں طے
کرتے تھے۔ یہی باعث ہے کہ سیاحت کی کُہنہ اہمیت مصوّر کے زورِ تخیل
دکھانے کا بہترین موضوع بن گئی ہے۔ چنانچہ دوپہر کا پڑاؤ۔ اندھیری
رات میں خیموں کے گرد لگے ہوئے الاؤ کی کانپتی ہوئی روشنی [illegible]
اور قافلے والوں کا سرائے میں طویل قیام وغیرہ خشنا [illegible]
میں بھی راجپوت کی نظرِ انتخاب اور فکرِ رسا کے لئے [illegible]

کانگڑہ قلم کے ایک شہرۂ آفاق شاہکار میں سڑک
قافلے کے پڑاؤ کا قابلِ دید منظر بڑی خوبی سے دکھایا گیا ہے۔ دوپہر
کے سر چڑھتے آفتاب کی آتش بار تمازت سے بچنے کے لئے مسافروں
نے سخی کی شہرت کی طرح پھیلے ہوئے بڑ کے درخت کے سایہ میں پناہ
لی ہے۔ تھکے ماندے قلی نے اپنا گراں بار بوجھ ایک طرف ڈال دیا ہے
اور بوسیدہ بستر فرشِ خاک پر دراز کر کے کمال بے پروائی سے سر
جھکائے بیٹھا ہے۔ ایک دوسرا مزدور بھی کچھ فاصلہ پہ پیر پھیلائے دم

لے رہا ہے۔ کنویں کی سیڑھیوں پر نیم خمیدہ مسلح محافظ خاص انداز
تشکر کے ساتھ پانی پی رہا ہے۔ پانی دینے والی "موہنی دوشیزہ"
گھونگھٹ کی اوٹ میں کنکھیوں سے آب حیات حل کر رہی ہے۔
جگت کے نیچے ایک خدمتگار اپنے آقا کے لئے حقّہ تازہ کر رہا ہے۔
رحم دل مالک ہاتھ کے منکسرانہ اشارے سے اُسے آرام کرنے کا
مشورہ دے رہا ہے اور دوسرے ہاتھ سے آئینہ کے روبرو بال
سنوارنے میں مشغول ہے۔ پاس ہی دو عورتیں بیٹھی ہیں، ان میں
سے ایک پنکھا جھل رہی ہے اور ہوش ربا ادا و مستانہ انداز سے
ہے۔ الغرض ساری کی ساری تفصیلیں اسی کمال کے
ش ہوئی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے تصویر مُنہ سے بولا چاہتی ہے
ڑھوال اسکول کے مستغنی عن التعریف مصور "منکو" نے
جے دیو کی مشہور تصنیف "گیت گووند" کا تتبع کر کے حیات دوام
حاصل کر لی ہے۔ ٹہری کی ایک شہزادی کے ایما پر جو کرشن کی
بھگتی میں میراں کی طرح سرشار تھی منکو نے اس طرف توجہ کی، ورنہ
طبعًا وہ سطحی مناظر کی نقاشی کا شایق تھا اور اس میں شبہہ نہیں کہ
وہ اس شعبہ فن میں طاق و یگانہ تھا۔ چونکہ اوروں کی طرح اس پر بھی
پابندیاں عائد کر دی گئی تھیں اس لئے وہ مختارانہ اپنی قابلیت و

ہمہ گیری کا مظاہرہ کرنے سے قاصر رہا۔

ہمالہ کی برف سے چھپی ہوئی فلک بوس چوٹیاں، برفستانی قوس قزح کی نیرنگیاں، زرّیں آسمان اور طلوع و غروب کے سحر کار نظارے برف بار وادیوں اور لق و دق کہسار میں پانی کی مترنم موجوں کی مستانہ وار چھیڑ چھاڑ، منکو کی ایک نگاہِ لطف کی امیدِ حصول میں سب کے سب اپنی ساری دلربائیوں اور رنگینیوں سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ کرشن اور گوپیوں کی پاک صحبتوں کی یاد تازہ کرانے کا سامان فراہم کرتے وقت منکو نے سطح کی ابھار کے لئے حسب دلخواہ چٹیل مرغزاروں، چشموں اور کہساروں کا انتخاب کیا ہے۔ اس کی "بیک گراؤنڈ" اصل تصویر سے زیادہ دلکش ہوگئی۔

منکو کے ایک شاہکار کا ماحصل یہ ہے کہ سنسان دریا کے کنارے حسنِ بہار نے اپنی مخمور آنکھیں بچھادی ہیں، چاندی کی نقرئی بارش میں جمنا کی مہتاب دربغل موجیں بیخود و بدمست رواں دواں ہیں۔ اس سکون و سکوت کے عالم میں وارفتۂ الفت رادھا سراپا نیاز کرشن سے دوچار ہوتی ہیں اور آنکھیں چار ہوتے ہی عالم بالا کے سربستہ راز ٹوٹے ہوئے تاروں کی طرح عریاں ہوکر کائنات کے حسین ذرّوں میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس منظر کی تشکیل میں مصور کو جسقدر

کامیابی بیک گراؤنڈ کی تعمیر میں ہوئی ہے اُس نے اس کے بقیہ عمل کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔

ماہتاب کی نورانی شعاعوں اور آگ کے مشتعل شعلوں کی آمیزش سے کسی منظر کو نمایاں کرنا راجپوت مصوّر کی روش عام میں داخل ہے۔ درختوں کے نیچے یا جھونپڑیوں کے جلو میں دہکتی ہوئی آگ کی مدّھم روشنی میں افراد کا اجتماع عجیب شان خودنمائی سے ہمدوش ہے۔ دور تاریکی میں ملبوس کائنات آنکھ بند کئے خاموش پڑی ہے "ماہِ نو کی دھندلی کرن" نے "شب [illegible]" کی "سیاہ چادر" پر اس شوخی سے طلائی جدول کھینچ دی ہے کہ [illegible] "چراغ تہ دامن" کا دلفریب سماں آنکھوں میں پھر جاتا [illegible]ہی کا غلبہ اور آسمانی و خاکی روشنیوں کا اتصال دونوں کو یکجا کر کے بڑے حسین انداز میں اجتماع ضدّین کا جلوہ دکھایا ہے۔ اور کہیں کہیں سرخ تصویر کو مطلا کر کے اس کی سحر آفرینیوں میں خوشگوار اضافہ کر دیا ہے۔ راجپوتوں کی ہمسری میں بعض جاپانی مصوّروں نے بھی سنہری رنگوں کا استعمال روا رکھا ہے مگر انھیں آج تک وہ شعور نہ آیا جو ایک راجپوت کا پیدائشی حق ہے۔

موجِ نسیم کی رندانہ شوخی، تختۂ گل کے تلاطمِ رنگین کا بہار آفریں و معصوم منظر، پانی کے جمود کا لطیف نقرئی رنگ، سطحِ آب پر کھلے ہوئے

کنول کے شاداب پھول اور آبدوز برگ و بار کا خوشنما نظارہ نشاطِ روح کا سامان مُہیّا کر دیتا ہے۔ بودھوں سے قریب تر ہونے کے باعث راجپوت صنّاع بقول مسٹر بلیک قدرتی طور پر باریک خطوط سے جذبات کو رُونما کرنے کا عادی ہے۔ اجنتہ کی مُصوّری اور راجپوتوں کی مصنوعات میں بظاہر بہت بعد ہے لیکن بباطن اختلافاتِ زمانہ کی قیود کے علاوہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ جذبوں کی یکسانیت اور اسلوبِ ارتسام کی ہم رنگی اس حقیقت کی آئینہ دار ہیں۔

تنگی و فراخیِ پیمانہ کا اس باہمی یگانگت پر کوئی اثر نہیں۔ ہاں اتنا اختلاف ضرور ہے کہ مذہبی عقائد کے مطابق بود[illegible] راجپوتوں کے مرکزِ عمل میں بھی اہم تبدیلیاں واقع ہو[illegible] دَور میں "بُدھ" کی جگہ سیتارام، رادھا کرشن اور شکتی (پاروتی) اور شیو نے لے لی ہے۔ بالعموم ہر شبیہ کی پشت پر اس کا ماحصل اور موزوں عنوان مرقوم رہتا ہے۔ مغلوں کے یہاں بھی سرخیاں قائم کرنے اور تذکرہ لکھنے کا رواج عام تھا۔ مگر ان دونوں میں صرف اتنا فرق ہے کہ مغل خوشنویس کی تحریروں کا نفسِ مضمون سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا، جس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ مغلوں کے ہر کارنامہ کی تکمیل ایک سے زائد صناعوں کی رہینِ منت ہے۔ مصوّر

کا کام صرف تصویر بنانا تھا، جدول کی نقاشی اور تذکرہ لکھنا باکمال
خوشنویسوں کے سپرد تھا جو بلا تکلف من مانی کہانی لکھ مارتے تھے۔

راجپوتی صنعت کے بہترین نمونے وشنو کے اوتار کرشن کی عبرت انگیز
زندگی کے کسی ایک یا دوسرے پہلو پر مشتمل ہیں۔ اس آسمانی دیوتا کا
ترحّم و تملّق عوام کے رم خوردہ دلوں کو رام کرنے میں جادو کا اثر رکھتا
ہے۔ وہ ان کے مشاغل و تفریحات اور مصائب و مسرتوں میں اس
طرح برابر کا شریک رہتا ہے کہ خود ان کی صریح زندگی کا اہم جزو بن گیا
ہے۔ [illegible]ند و پرند سے اس کا دلی لگاؤ خصوصاً گائے کا عشق مزارعین کو
بے دام بنا دیتا ہے۔

[illegible]ات کی تصویریں لینے میں مغل مصوّر نے بھی اپنا زور قلم
دکھایا ہے مگر اس شعبہ میں راجپوت صنّاع اس سے پیش پیش
ہے۔ کیونکہ ساری حیوانی مخلوق حتیٰ کہ درندے بھی پردۂ تصویر میں
اس کے دردمند دوست نظر آتے ہیں۔ لیکن مغلوں کے نزدیک
جنگلی جانور محض شکار و تفریح کے سامان سے زیادہ وقعت نہیں
رکھتے، یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں تشکیل جذبات کا قطعی طور پر
فقدان ہے۔ جس سے بعض دلکش مناظر میں بھی خشکی عود کر آئی
ہے۔ بانروں کے سردار ہنومان اور اس کے وفا شعار ہمراہیوں

کی تصویر کی ساخت میں تو راجپوت مصوّر نے غضب کا کام کیا ہے۔
نیم وحشی مخلوق کا جوش وفاداری اس کے ہر عضو بدن سے مترشح ہے۔

شو نرتیہ शिव नृत्य، یا سندھیا گایتری (संध्या गायत्री)
کے مناظر و مظاہر کی ہیئت و صورت کی عکاسی میں تصویر کش نے
تازگیِ خیال اس طرح کوٹ کوٹ کر بھر دی ہے کہ اس کی تخلیق جسد
و پیکر کا بے جان مجسمہ نہیں بلکہ ایک زندہ ہستی اور جاندار مخلوق کی
دنیا ہے۔ تصویر کے عین وسط میں موت کا دیوتا (شیو) چیتے کی کھال
کا جامہ زیب تن کئے صدر نشین ہے۔ کنول کے تخت پر "شکتی" جلوہ گر
ہے اور متحیر و محجوب آئینہ میں اپنے حسنِ جلوہ کی بہار دیکھ رہی ہے۔
آئینہ برداری کی خدمت نہایت باشعور خدام کے سپرد ہے۔ اہل الرباب
جلو میں مطربان شیریں ادا نو بہ نو ساز لئے داد موسیقی دے رہے ہیں
بائیں جانب دیوتاؤں کا گروہ بیک زبان اپنے آقا "نٹ راج" کا
ثنا خواں ہے۔ دور فاصلہ پر برف سے ڈھکی ہوئی پہاڑیاں ایک عجیب
شان استغنا و خود بینی کے ساتھ سر بلند کئے ہوئے محوِ دید ہیں۔ براق
چوٹیوں پر ابر گہر بار کے دل بادل اڑتے پھرتے روئی کے گالے کی طرح
رقصاں ہیں۔ جہاں آسمانی مخلوق گلباریوں میں مستغرق ہے۔
متذکرہ تصویر اٹھارھویں صدی کا نظر فریب عمل ہے، اور کانگڑہ

قلم کا معرکہ آراء شاہکار شمار ہوتی ہے۔ سارے اعیان و مظاہر خوبصورت و دیدہ زیب رنگوں سے ایسے حسین انداز میں نمایاں ہوئے ہیں، کہ صورت گری کی صنعت کا سارا کمال ختم ہوگیا ہے۔ لیکن دستِ بُردِ زمانہ کے ہاتھوں اس کارنامہ پر یکسر پانی پھر گیا ہے۔ تاہم اس گئی گذری حالت میں سُنہری و لاجوردی رنگ اپنا سکہ جمائے ہوئے ہیں۔

جے پور قلم کے بیشتر کارنامے ہنوز ناتمام ہیں۔ ان کے نامکمل موضوعات کی تشریح کرنا بہت دشوار ہے۔ رنگوں کے اشتراک و آمیزش کے انداز ... کا غلبہ و تسلط ہے۔ تصویر کی جدول جدت و نفاست میں ... کا پہلو لئے ہوئے ہے۔ بالعموم بال سے زیادہ باریک خطوط ... تعمیر ہوئی ہے۔ معمولی سے معمولی اور چھوٹی سے چھوٹی بات بھی بڑی چابکدستی کے ساتھ واضح و نمایاں کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر میں جان سی پڑگئی ہے۔

ابتداءً سیاہی سے تصویر کا خاکہ تیار کیا جاتا، پھر اُس پر ہلکی سفیدی پھیر کر نقوش و خطوط کو کچھ مدغم کردیا جاتا، اس کے بعد بھورے رنگ سے خاکہ کو ازسرِ نو اُبھارا جاتا تھا تب کہیں مختلف رنگوں کا عمل شروع ہوتا اور اس طرح مطلوبہ شبیہہ کی تکمیل ہوتی تھی۔ جے پور اور کانگڑہ قلم کے دستور العمل میں خاص فرق یہ ہے کہ آخرالذکر

نے شوخ رنگوں کا استعمال روا رکھا ہے۔ اور برملا اس کی ترویج کی ہے۔ موڈل کی تعمیر رنگوں کا انعکاس اور سطح کو جلا دینے میں تو اس اسکول کا تمام تر حاصل عمل ایک عجیب انداز خود ستائی سے ہمارو ش ہے۔

"راگ مالا" (राग माला) نامی مرقعوں کی تشکیل و تخلیق کے لئے پہاڑی صناع کی رفعت و عظمت فلک بوس ہمالہ کی مضحک ہے موسیقی تو بجائے خود ایک وسیع علم اور دلکش فن ہے لیکن اس کے انداز و کمال کی تصویر کشی نے اس کے بے پایاں دلچسپیوں میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔ یہ نایاب مرقعے اس عالمگیر حقیقت کو ببانگ دہل الم نشرح کرتے ہیں کہ تہذیب و تمدن کا ارتقا فنون لطیفہ کی [illegible] کا زیر بار احسان ہے و نیز یہ کہ جمیع اصناف فنون ایک باہمی [illegible] اتحاد میں منسلک ہیں "راگ مالا" بیالیس (۴۲) مشہور ترانوں کا مجموعہ ہے۔ راجپوت صناع نے ہر راگ کی ایک تصویر بنائی ہے جس کو اسکے تمام اجزاء و عناصر کی تفسیر سمجھنا چاہئے۔

ایک طرف مطرب دلنواز پردۂ تصویر میں رہزن ہوش بنا بیٹھا ہے۔ دوسری طرف چابکدست مصور رنگینی ترنم سے کمال صورت گری کے جلوؤں کو بے نقاب کرنے میں محو ہے۔ راجپوتوں کے بیش بہا مرقعوں میں بعض ایسی تصویریں بھی نظر آجاتی ہیں جو انکے شاعرانہ و

تمثیلی رجحان کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان میں کثیر استعداد مماثل کا ماخذ قدیم و مستند ہندی ادب ہے۔

راجپوت صناع کی بزم رنگیں میں حسن و عشق کی بے پناہ معرکہ آرائیاں مذہب کے پاکیزہ جذبات کی ہلکی نورانی چادر میں ملبوس ہیں۔ اور یہی ایک ایسی خصوصیت ہے جس نے بیک وقت نظر نوازی و بیداریٔ روح کا رنگارنگ سامان فراہم کر دیا ہے۔

عصر جدید میں ہندی مصوری

سلطنت مغلیہ کے نیست و نابود ہونے سے قبل ہی فن تصویر رو بہ زوال ہو رہا تھا لیکن سنہ ۱۸۵۷ء میں حالات بد سے بدتر ہو گئے اور اقبال حکومت کے ساتھ ساتھ مصوری بھی معدوم ہونے لگی۔ ہاں دہلی اور لکھنؤ کے کچھ کاریگر حسب استعداد اساتذۂ قدیم کی نقالی کا دم بھرتے رہے۔ چنانچہ نقول لینے کا دستور اس قدر عام ہو گیا کہ اس ضمن میں مصوروں کی کارفرمائیوں کی طغیانی میں ساری فنی باریکیاں خس و خاشاک کی طرح بہہ گئیں۔

اہل دہلی کے عہد جدید کی یادگار، کارنامے خورد شبیہوں کے

نئے انداز عمل کا آئینہ ہیں۔ صرف یہی ایک بات ہے جو اُن کی بقائے
حیات کی ضامن ہے۔ ان منقول ماثل کی جو مغل مصوّروں کے بے
مثل نقوش کی متابعت میں صورت پذیر ہوئے ہیں۔ دلچسپی کا اصلی
باعث یہی ہے کہ انھیں قدما کی نقاشی سے مناسبت ہے۔ ورنہ وہ
بجائے خود متاخرین کے مبتدی ہونے کا زندہ ثبوت ہیں۔ اپنی خاندانی
روایات کو بے مائگی کے باوجود بھی برقرار رکھنے کے لئے بعض مصوّر
تا حال اسی طرح کی مساعی میں منہمک ہیں، حالانکہ وہ کسی طرح کامیاب
و مشکور نہیں ہو سکتیں۔

عام طور پر مغل حکمرانوں کی تصاویر کی نقلیں حصول معاش [illegible]
آسان وسیلہ بن گئی تھیں۔ لیکن ان تازہ ترین کرشموں کو دیکھ کر ایسا
معلوم ہوتا ہے گویا نقش و نقاش دونوں زبانِ حال سے متقدمین کی
داد و دہش اور شوخیٔ تحریر کے فریادی ہیں، دہلی قلم کے قریب قریب
سبھی نام لیوا بانیاں مغل اسکول کے بگڑے ہوئے گھروں کے چشم و
چراغ ہیں، اور ہنوز اپنے آبا و اجداد کی پیروی میں سرگرداں رہتے ہیں
اب سے چند سال بیشتر ان کے مستعمل لوازمات و اصطلاحات پر قدامت
کا رنگ غالب تھا، جو بلاشبہ ازمنۂ وسطیٰ کے فن تصویر سے ان کی
ہم رنگی کا مظہر ہے۔ تقریباً پچاس برس سے پہلے دہلی اسکول کے زیر اہتمام

ہاتھی دانت پر جو کام ہوا ہے وہ مابعد کی کوششوں سے بہتر و افضل ہے۔

اٹھارھویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے اوائل میں اہل لکھنؤ کی جو روش تھی اُس میں بھی مغلوں کی خصوصیات بکثرت نمایاں ہیں۔ یہی باعث ہے کہ دہلی کی بہ نسبت لکھنؤ کے نقش و نگار میں بہت زیادہ دلکشی و بانکپن موجود ہے۔ لیکن اب بدقسمتی سے مغربی تاثرات نے ان کے روئے رنگین پر یک قلم پانی پھیر دیا ہے چونکہ اہالیان اودھ کو شبیہہ سازی سے خاص دلچسپی تھی اس لئے نئے دور کے صناعوں نے اپنی ساری توجہ اسی پر مرکوز کر دی۔ لیکن ... و ادبار کے بدولت ان کے تمام کارنامے، ان کے مذاق کا ثبوت دے رہے ہیں۔ ہر چند کہ راجپوت آرٹ بھی ان دنوں رو بہ تنزل تھا۔ تاہم پنجاب کی دور افتادہ پہاڑی ریاستوں کے اہل فن اپنی مخلوق کو عہد حاضرہ کی عام تماثیل سے ممیز کرنے میں منہمک تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کامیاب مساعی مختلف امتیازات کی سرمایہ دار ہیں۔

انیسویں صدی کے لاہور اور امرتسر وغیرہ مقامات کے سکھ مصوروں نے مشرق و مغرب کی خصوصیات کی آمیزش سے جذبات کی مصوری میں ایک گونہ جدت پیدا کر کے ایسی طرز نو ایجاد کی جو

متقدمین کی روش سے متجاوز و مختلف ہے۔ یہ خصوصیت شہرہ آفاق مصور کپور سنگھ کے کارناموں میں معراج کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔ باقیات سلف کے بعض مجاور ایسٹ انڈیا کمپنی کے آغاز حکومت میں پٹنہ اور بنگال میں جاکر اقامت پذیر ہوئے اور شرق و غرب کے مخلوط انداز میں داد فن دینے لگے۔ یہ لوگ انگریز سوداگروں اور دیگر عمال حکومت کی تکمیل فرمایش میں چھوٹے پیمانہ پر نیم انگریزی طرز کی تصویریں بناکر اپنا پیٹ پالا کرتے تھے۔ لیکن انھوں نے بھی چند مستثنیات کے سوائے عام طور پر اصلی اور کامل خط و خال کے نمایاں کرنے میں متشابہ اور دلآویز خطوط سے وہ بات پیدا کی جو اپنے خالق حسن کی روح و جان ہے۔

دکن میں فن تصویر کی جس رنگ میں ترویج و اشاعت [illegible] اقطاع شمال کی روش سے قدرے جداگانہ تھی، چنانچہ سولھویں [illegible] کے دکنی مصوروں کے کارناموں کو پیش نظر رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایرانیوں کے نقش قدم پر چل کر تکمیل فن کی کوشش کر رہے تھے، اور یہ غالباً دکن کی اسلامی ریاستوں کے ترکمان سلاطین کی حوصلہ افزائی کا نتیجہ تھا۔ یہی باعث ہے کہ اس عہد کے ہر متعلم و ہادی فن کی ابتدائی کوششیں تیموری خط و خال سے مشابہت تام رکھتی ہیں۔ لیکن اسکے باوجود بھی ان میں بتدریج تبدیل اسلوب کی جد و جہد نقش اولین ہی سے روبکار نظر آتی ہے حتی کہ ایک ہی صناع کی مابعد کی مصنوعات

دہلی قلم کا نقش ثانی معلوم ہوتی ہیں۔ اور سرسری طور پر دیکھنے سے انکی
شناخت بھی مشکل ہی سے ہوتی ہے۔

فی الحقیقت مغل مصوری کی تمام وکمال خصوصیات کو اس حسن و
خوبصورتی کے ساتھ نباہا گیا ہے کہ وہ مختلف النوع و اوقات مساعی
ایک ہی مصور کے رشحات قلم کا ندرت طراز نمونہ معلوم ہوتی ہیں، بعض
اہل الرائے کے نزدیک تجدید روش کا سہرا ان اصحاب کمال کے سر
ہے جو اورنگ زیب کی بے پناہ جور و استبداد کا شکار ہو کر ہجرت کرنے
پر مجبور ہوئے اور بادل ناخواستہ اپنے مولد و ماوی کو خیرباد کہہ کر
[illegible] دور دراز گوشہ میں پناہ گزیں ہوئے۔ یا جنھوں نے
[illegible] کا شیرازہ منتشر ہو جانے کے بعد تلاش معاش کے
سلسلے سے اس حیرت افروز خطہ میں قدم رکھا۔

اٹھارھویں صدی کے اورنگ آباد اور دولت آباد کے مصوروں
کی تعداد اہل شمال کی بہ نسبت قلیل المقدار اور صغیر الوسعت ہیں وہ
بالعموم نیم تواریخی موضوعات پر مشتمل ہیں۔ ان میں سے بعض شبیہیں دکن
کے ہندو حکمرانوں سے متعلق ہیں۔ ان صناعوں کے ورثا اب تک حیدرآباد
اور نکنڈا (Nekonda) میں مقیم ہیں۔

ایک طرف تو بعض وہ تحریریں جنھیں انتہائے جذب کی فنی کیفیت

سے علاقہ ہے اس امر کی مظہر ہیں کہ دکنی مصوّروں کی نقاشی کسی صورت
بھی اغیار کی منت کش احسان نہیں بلکہ آپنے رقیبوں کے سایہ سے بھی بچی
ہے لیکن دوسری جانب ایسے لاتعداد قصص بھی مدوّن ہیں جو اس حقیقت
کے منکشف ہیں کہ وہ شمالی ہند کے فن تصویر سے بالواسطہ متعلق ہے۔ مشہور
بنگالی مورخ مسٹر تارا ناتھ نے دکنی مصوّر کی اجمالی کیفیت قلمبند کرتے ہوئے
بجے پراجے اور وجے ان تین صناعوں کا ذکر کیا ہے۔ اس مختصر تذکرہ کے مطالعہ
سے واضح ہوتا ہے کہ متذکرہ مصوّروں کے مقلّدین کا ایک طویل سلسلہ تھا
جو برسوں ان کی زیر نظر تسخیر آفاق کے اسباب مہیا کرنے میں مصروف کار
رہا لیکن بڑی چھان بین کے باوجود بھی یہ نہ معلوم ہو سکا کہ انکی [illegible]
کس سنہ و سال میں شروع ہوئی اور کب نا مساعدت روزگار نے [illegible]
دست رنگیں سے ہمیشہ کے لئے قلم لے لیا۔ ہاں یہ تحقیق ہے کہ ان کے کچھ
عرصہ بعد تنجور اور میسور نامی دو مختلف اسکولوں کا ظہور ہوا۔

تنجور اسکول کے صناعوں کے متعلق مذکور ہے کہ وہ راجہ سارکھوجی
کے عہد یعنی اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستان سے چل کر منزل بہ
منزل دکن پہونچے۔ مسٹر پرسی براؤن کا خیال ہے کہ اس اسکول کے بانی
ہندو ہونے کے باعث راجپوت اسکول کے مایۂ ناز و افتخار تھے۔ اس حیثیت
سے تنجور اسکول راجپوت مصوّری کی ایک شاخ قرار پاتا ہے۔ مورخ موصوف

کے بیان کے مطابق راجپوت اسکول کے درہم برہم ہونے کے بعد اس کے
اراکین خاص تنجور دربار کی ہنر پروری کی بدولت اسی کے دامن سے
وابستہ ہوگئے۔ اور اس طرح ایک جدید اسکول معرض وجود میں آیا۔
ابتداءً اس اسکول کے مقلدین کی تعداد بہت ہی مختصر تھی لیکن
آہستہ آہستہ اس میں مزید اضافہ ہوتا گیا، حتیٰ کہ تنجور کے آخری فرمانروا
سیواجی (۵۵-۱۸۳۳ء) کے دور میں کم و بیش اٹھارہ خاندان ایسے
تھے جنھوں نے ہاتھی دانت اور لکڑی پر مصوری کے لئے اپنی زندگی وقف
کر دی تھی۔ کام کی نفاست و پاکیزگی کا یہ عالم تھا کہ انھیں اپنے دیگر
پیشہ حضرات پر قابل رشک تفوق حاصل تھا۔

انھیں ایام میں ایک خاص قسم کی مصوری کا رواج عام ہوگیا۔
یہ صنعت فن تصویر کی اس معینہ طرز کی تھی، جو ہندی کاریگروں کی
اصطلاح میں جرہ (Jarah) کے نام سے موسوم ہے۔ اس شعبہ میں لکڑی
پر آبی رنگوں سے خط و خال اور جذبات و حسیات متشکل ہوتے ہیں۔
کبھی کبھی نقرئی و طلائی تاروں، بیش قیمت سنگ ریزوں اور نگینوں سے
پچی کاری کی جاتی ہے۔ اس سج دھج کی بعض قد آدم روغنی شبیہیں جو
انھیں صنعت گروں کے کمال فن کا نمونہ ہیں ابھی تک پدیہ کوٹ
(Pudukottah) کے تاریخی قلعہ اور تنجور کے محل کی زینت کا باعث ہیں۔

سیواجی کی وفات اور درباری صناعوں کی نسل کے اختتام کے بعد تنجور اسکول کا وجود یکسر معدوم ہو گیا، رہے سہے کارکنان نے حالت کس مپرسی میں مصوری سے قطع تعلق کرکے دیگر صنعتوں کی جانب رجوع کیا، کسی کو زرگری مرغوب ہوئی تو کسی نے کارخانوں کی ملازمت پسند کی۔ رفتہ رفتہ ان کی ساری جدت، روزافزوں تفکرات دنیوی، عالمگیر ناقدری اور افسوسناک بد مذاقی کا تختۂ مشق ہو کر نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئی، البتہ کہیں کہیں اس کے مٹے ہوئے نقوش کا چرچا باقی رہ گیا اور اب بھی اس فن لطیف کا کوئی نہ کوئی پرستار مذہبی مضامین کی نقاشی میں اپنی جولانی طبع دکھانے کی دھن میں دیوانہ نظر آتا ہے۔

تنجور اسکول نے اپنے عروج کے زمانہ میں ہاتھی دانت پر شبیہ سازی کے فن میں کمال حاصل کر لیا تھا۔ اس کی چھوٹے پیمانہ کی تصویروں کا قدو قامت گردوپیش کی وسعت و گنجایش سے پوری طرح ہم آہنگ ہے ان میں سے بعض بعض کا طول چھ انچ سے بھی زیادہ ہے۔ انکی پسندیدہ ہیئت اجتماعی اور تنہا تماثیل کے مرقعوں میں رنگوں کی بوقلمونی مصور کے کامل ادراک فن کا ثبوت دیتی ہے۔ اعضائے انسانی کی تشریح اور فطری سج دھج اور اس کا اُتار چڑھاؤ تصنع و تکلف سے اس قدر خالی ہے کہ مصور کے کمال فن کی داد دینی پڑتی ہے۔

باستثنائے چند تمام کی تمام تصویریں ہندوؤں کی قومی خصوصیات
کی مختلف کیفیتوں کا اظہار کرتی ہیں۔ ان کی بدولت جسم انسانی کی ظاہری
زیبائش اور معنوی خوبیوں کے ایسے ایسے نکتے ظاہر ہوتے ہیں کہ ازمنۂ
قدیمہ کے ہندی مصوروں کی رنگین محفلوں کا ہوش ربا منظر آنکھوں میں
پھر جاتا ہے۔ کہیں کہیں تو مصور کے کمال فن نے خاموش تحریر مجسمہ کو بھی
پُر زندگی کے شورش زا مدوجزر کا نمونہ بنا دیا ہے۔

اس صنعت کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ فن کے عام اصولوں
سے کسی موقعہ پر بھی عدول نہیں کیا گیا ہے۔ صناع نے اپنے مخصوص انداز
بالکل پیرا ہو کر اس چابکدستی سے کام لیا ہے کہ اس کے جذبات پنہاں
اس کے حسن تخیل کی زبان حال بن گئی ہیں۔ اس صنعت میں شاذ و نادر
ہی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن کا تجوز دربار سے کچھ نہ کچھ واسطہ نہ ہو۔ اس پر
مستزاد یہ کہ ہر منظر اپنے مقامی رنگ (Local colour) میں سرتاپا مستغرق ہے۔

انیسویں صدی کے ابتدائی دور اور راجہ کرشن راج کے دوران
حکومت میں میسور اسکول اوج و ارتقاء کے انتہائی مدارج طے کر کے
عروج کے ساتویں آسمان پر جا پہنچا۔ اس سے پیشتر بھی اس اسکول
کو غیر معمولی شہرت حاصل تھی لیکن اس کی تازہ بتازہ کارگذاریوں
سے اس کی صد سالہ شہرت و وقعت میں چار چاند لگ گئے ان صناعوں

پر راجہ کرشن راج کی جوہر بیانہ نوازشیں تھیں ان کے متعلق مشہور ہے کہ اس کی بلا تخصیص داد و دہش نے انھیں بیکار حیات سے قطعاً مصون بنا دیا تھا۔
بسا اوقات وہ کسی منتخب موضوع پر درباری مصوّروں کو اپنے اپنے کمالات دکھانے کی ترغیب دیا کرتا تھا۔ چنانچہ اکثر معاصرین ایک ہی موضوع پر اپنے اپنے مخصوص انداز میں طبع آزمائی کرتے تھے، ان کے اظہار کمال میں صرف فنی نکات ما بہ الامتیاز ہوتے تھے۔ راجہ کے فیصلے میں ذاتیات کو کوئی دخل نہ ہوتا تھا اور اس قسم کی معرکہ آرائیاں دربار کے معمولی واقعات ہوتے تھے۔
میسور اسکول کے دستکار بھی والیان تنجور کی طرح ہاتھی دانت پر تصویریں بنانے کے عادی تھے جس کے نمونے شاہی قلعہ میں بکثرت موجود محفوظ ہیں۔ ۱۸۶۸ء میں کرشن راج کی وفات حسرت آیات کے ساتھ یہ اسکول بھی فنا ہو گیا۔ اور گردش لیل و نہار نے وہ منحوس دن بھی دکھا دیا جب اس صناعی کے افق پر ظلمت و ادبار کے سیاہ بادل چھا گئے، اور ہندی فن تصویر کا سفینہ زریں زوال و انحطاط کے گرداب میں پھنس کر غرقاب ہو گیا۔
کیمرہ کی ایجاد سے شبیہہ سازی کا رواج عام تو ہمیشہ کے لیے مفقود ہو گیا مگر مغرب کے برق صفت اثرات نے فن جلیلہ کی لامحدود نہایت

اور غیر متناہی گہرائیوں میں کچھ ایسا رنگ پیدا کر دیا کہ پوشش ولباس اور
وضع وقطع کے ساتھ ساتھ نقش ونگار بھی متغیر ہو گئے - اب وہ تنویر حسن و
تابش جمال انداز شباب اور فتنہ زا موہنی ہمیشہ کے لئے رخصت ہو چکی
تھی - قومی خصوصیات کی جگہ مغرب کی عریانی نے لے لی - اور واردات
قلبی کی دلفریب رنگیاں سات سمندر پار کی شوخ رنگی کی زد میں آکر کافور
ہو گئیں - سب سے پہلے اس تباہ کن طوفان سے راجہ روی ورما کا اسکول
دو چار ہوا اور اس کے انقلاب انگیز ریلے میں خس وخاشاک کی طرح بہہ گیا -
ڈاکٹر جمیس کزنس رقمطراز ہیں کہ جب مسٹر ای - بی ہیول ہندوستان
تشریف لائے تو عام طور پر ہندی مصور اہل یونان کی کورانہ تقلید میں
مبتلا تھے - لیکن انھیں ایام میں مشرق بعید میں بعض خاصان خدا ہندی
فن تصویر کے مردہ قالب میں تازہ روح پھونکنے کی کوشش میں مستغرق
تھے - اور ان کی مجتہدانہ کوششوں کے خوشگوار نتائج کا پیرس اور لندن
کی ۱۹۱۴ء کی نمائشوں میں مظاہرہ ہو رہا تھا - اس جد وجہد کی باگ
ڈور اونیندر ناتھ اور گگنیندر ناتھ ٹیگور کے حسین ہاتھوں میں تھی - یہ دونوں
حضرات مشہور جاپانی صناع ہیروشیگ (Hiroshige) اور ہوکوسائی کے
ہمعصر و ہم پلہ ہیں اور انھیں کو بنگال اسکول کا سنگ بنیاد نصب کرنے کا
فخر حاصل ہے -

اس میں شک نہیں کہ بانیان بنگال اسکول نے شاہراہ مقصد پر گامزن ہو کر خاطر خواہ کامیابی حاصل کی۔ انھوں نے مغرب کی رو میں بہنے کی بجائے اسلاف کی یادگار کو اپنا خضر راہ بنایا اور ابتداءً اجنتا، ایلورا سیگری اور رباغ وغیرہ کے مرقعہائے زنگار رنگ کی تقلید کی جس نے ان کو منزل مقصود تک پہنچنے میں مشعل ہدایت کا کام دیا۔ بقول مسٹر جمیس ۱۹۱۶ء میں تقریباً تیس یا اس سے زائد صناع دنیائے مصوری میں اپنے زور قلم کے لئے مشہور تھے، لیکن کچھ ہی عرصہ بعد یہ تعداد دوچند بلکہ سہ چند ہو گئی۔ ان میں متذکرہ شخصیتوں کے علاوہ نند لال بوس، است ہولدار (Asit Holdar) کیکے، بیترے کے۔ ونکٹاپیہ، پرمود چیٹرجی، رائے چودھری، وکیل برادران کھاتو اور چغتائی، وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ حضرات شانتی نکیتن (بنگال) لکھنؤ، میسور، کلکتہ، مدراس، دہلی، بمبئی اور لاہور وغیرہ مختلف مقامات سے وابستہ ہیں۔

گو مندرجہ بالا فہرست میں سے بعض نے مسٹر بوس کی طرح قدیم تصاویر کی نقالی سے شہرت دوام حاصل کی ہے لیکن پھر بھی ان کے مرقعوں میں طبع زاد صناعیوں کی بیشمار اور قابل قدر مثالیں ملتی ہیں۔ فرداً فرداً ہر صناع کے کمال فن کے نتائج کا بغور و تعمق مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت ظاہر ہوئے بغیر نہ رہے گی کہ ہندی مصور امتداد زمانہ کے باوجود

بھی جاپان و فارس کے طرز قدیم سے مستفید ہوئے ہیں۔
بنگال اسکول بودھ اور راجپوت صناعی کا رہین منت ہے۔ یہی باعث ہے کہ بنگالی مصور نے اپنے پیش رو صناعوں کی طرح کالی داس کی معرکہ آرا تصانیف رامائن، مہابھارت اور پران کے بعض کوائف کو رنگ و روغن سے حسنِ صورت عطا کیا ہے، اور اس کی تخلیق بلحاظ روش و پیمانہ مغل آرٹ سے قریب قریب یکساں طرز کی ہے۔
یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ رنگوں کی آمیزش اور بیک گراؤنڈ کو جلا دینے میں بنگالی مصور مغربی رنگ میں ڈوب کر چکتا ہے۔ حالانکہ اس کے نقش قلم کے جذبات ہر دو اکناف کے فنی افتراقات کو ایک ہی نظر میں الم نشرح کر دیتے ہیں۔ مستشرقین کے نزدیک فلسفہ مقدم اور صناعی مؤخر ہے، لیکن اہل مغرب کا نظریہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ تاہم کہنا پڑیگا کہ اجتماع ضدین کی ایسی نادر مثال بنگال کے سوا کسی دوسری جگہ ملنا مشکل ہے۔
غربی و شرقی تہذیب و تمدن میں زمین و آسمان کا فرق ہے، دونوں کے سرچشمۂ حیات کا مخرج علیحدہ اور شاہراہ مقصود جداگانہ ہے۔ دونوں اپنے اپنے عقیدہ کے مطابق مختلف منازل طے کر کے آخری انجام کی جانب گامزن ہیں تاہم دونوں کی فنی کیفیت کا موازنہ بیجا نہ ہوگا۔
ہندی مصور خط و خال اور اشکال و صور کو نمایاں کرنے میں دلآویز

اور باریک خطوط کے عمل سے وہ کام کر جاتا ہے جو کسی دوسری طرح ناممکن ہے۔ جذبات و محسوسات کی نقاشی تو اس کا حصہ ہے۔ برخلاف اس کے مغربی صناع جذبات نگاری سے اتنا ہی بے خبر ہے جتنا کہ وہ حسن ظاہری کے نمایاں کرنے میں محتاط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر کوشش تصنع سے ہم آغوش ہے۔ پھر بھی رنگ، روشنی، سایہ اور سطح کے تناسب و ہم رنگی سے اس میں جان سی پڑ جاتی ہے۔

مشرق اپنے فنی مماثل میں بھی انفرادی پہلو لیئے ہوئے ہے، لیکن مغرب اس ضمن میں علم موسیقی کی اجتماعی خصائل سے ہمدوش ہے۔ اور یہی وہ باتیں ہیں جن پر دونوں کی قومی زندگی کا مدار ہے ان امتیازات کو جو قومیت کا نتیجہ ہیں محو و مدغم کرنے کی ہر امکانی کوشش بنی نوع انسان کے حق میں مضر ہوگی۔ انھیں پاک مقاصد کو لیکر بنگال اسکول نے اپنے احساس حیات کا ثبوت دیا ہے۔

ہماری مصوری کی بقائے حیات کے لیئے بمبئی اسکول آف آرٹ کے پرنسپل مسٹر جون گریفیتھ نے ۱۸۷۲ء میں اجنتا کے غاروں کی نقاشی کی نقول لینا شروع کیا۔ لیکن یہ نیک کوشش اس لیئے رائیگاں ہوئی کہ تمام منقول مصنوعات انڈین میوزیم کی ہولناک آتشزدگی کی نذر ہو کر حرکت کی خاکستر آرزو بن گئیں۔

سنہ ۱۹۲۰ء میں لارڈ لائڈ کی تحریک پر بمبئی اسکول نے بودھوں کی تقلید میں دیواروں پر تصویریں بنانے کا کام شروع کیا۔ اسکول ہذا کے ڈائرکٹر مسٹر گلیڈسٹن نے اپنی مشہور تصنیف "میورل پینٹنگ آف دی بمبے اسکول" میں اس نوع کی صناعی پر مبسوط تبصرہ کرتے ہوئے اپنے مدرسہ کے کارناموں کا بھی ذکر کیا ہے۔

بمبئی اور دیگر مدرسوں کے ماہرین نے نئی دہلی کی جدید تعمیر، وائسرائے کی تفریح گاہ کو اپنے مُو قلم کی رنگینیوں سے مُزیّن کیا ہے۔ میٹنگ ہال نمبرا کی تمام تر نقاشی بمبئی اسکول کے اراکین کے ندرت طراز قلم کی گلکاریوں کا نتیجہ ہے، اس کمرہ کی دیواروں کا رقبہ ۱۵۰۰ مربع فیٹ ہے، ان پر کامل ایک سال تک آٹھ ماہرین فن آبی رنگوں سے حسین و جمیل نقوش مرتسم کرتے رہے ہیں۔ ان تصاویر کا طول بالعموم ۲ فٹ گیارہ انچہ، عرض ۲ فٹ ساڑھے چار انچ اور عمق ساڑھے نو انچ ہے۔ کہیں کہیں قدما کے انداز ارتسام کی بجنسہ نقل کی گئی ہے۔ مسٹر جے۔ ایم۔ داس کا کارنامۂ مصوری بعنوان مصوری راجپوت طرز کی ایک کامیاب مثال ہے جو غالبًا اس فن رنگین کے آغاز کا تاریخی مرقع اور چترلیکھا کا نقش خیالی ہے۔

"ضمیمہ"

"پچیکاری"

اکبر نے سکندرہ میں جس قدر محلات و مقبرے بنوائے ہیں انھیں دیکھکر معلوم ہوتا ہے کہ پچیکاری کی صنعت بھی مغل مصوری کے دوش بدوش دن دونی رات چوگنی ترقی کررہی تھی۔یوں تو مغل تاجداروں کی شاہی تعمیرات میں پچیکاری اور گل بوٹوں کا خوشنما کام عام طور پر دیکھا جاتا ہے۔لیکن سرجان مارشل کی مشہور تالیف (Tile mosaies of ٹائیل موزیکس آف دی لاہور فورٹ the Lohoro fort) کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ مغل صناعوں نے اس فن کو معراج کمال تک پہنچا دیا تھا۔

لاہور کے قلعہ میں متعدد شاہی محلات ہیں جو مختلف بادشاہوں کے بنوائے ہوئے ہیں۔ان میں سے ایک محل جو شاہ برج کے نام سے مشہور ہے خاص طور سے اہل نظر کی توجہ کا مستحق ہے۔قلعہ مذکور کے کئی صدر دروازے ہیں ان میں سے ایک ہاتھی پول" کہلاتا ہے۔اسی دروازہ سے گذر کر تھوڑی دور پر شاہ برج نظر آتا ہے۔شاہ برج کے ایک حصّہ میں مغل مصوروں نے فن تصویر کی صنفِ نو کی طرح ڈالی ہے۔جو حقیقت میں پچیکاری ہی کی دوسری صورت ہے۔اور سنہ ۱۶۲۰ء تا سنہ ۱۶۳۰ء کا حاصلِ عمل

بتائی جاتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس کا کچھ حصہ جہانگیر اور کچھ شاہجہاں کے عہد کا ہے چونکہ مصوری کے اس انداز نو کا شاہی حرم سے علاقہ ہے اس لیے وہ عام نظروں سے پوشیدہ رہی ہے اور یہی وجہ ہے کہ چند ایک مسلمان مورخین کے علاوہ دوسروں کو اس طرف متوجہ ہونے کا موقع ہی نہ ملا ان ان گنی مختصر تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ لاہور کے قلعہ کی عمارتیں مامور خاں انجینیر کے زیر اہتمام پایۂ تکمیل کو پہنچیں۔ اور ۱۶۱۷ء لغایتہ ۱۶۱۸ء تک بن کر تیار ہوئیں۔

جہانگیر اپنی توزک میں رقمطراز ہے کہ ۲۰ نومبر ۱۶۲۰ء کو وہ بڑے کروفر تزک و اہتمام کے ساتھ قلعہ میں در آیا۔ جب جہانگیر صدر دروازہ سے گذر رہا تھا اُس وقت وہ "اندر" نامی ہاتھی پر سوار تھا اور اس کی سواری کے جلو میں ہزاروں روپیہ کی بوچھار ہو رہی تھی۔ اُس نے یہ بھی لکھا ہے کہ قلعۂ لاہور کی تعمیر میں کم و بیش ۷ لاکھ روپیہ صرف ہوا تھا۔ جہانگیر کے بعد شاہجہاں نے بھی کئی عمارتیں بنوا کر قلعہ کی توسیع میں نمایاں حصہ لیا۔ ڈاکٹر جے۔ پی۔ بوجل کی رائے ہے کہ شاہ برج کی تکمیل بھی اُسی کے عہد زریں کی خوبصورت یادگار ہے۔ ڈاکٹر موصوف کا بیان ہے کہ اس برج کا نقشہ لاہور کے گورنر امین الدولہ آصف خاں نے تیار کیا تھا۔

جس پچیکاری کے کام کا جان مارشل نے ذکر کیا ہے۔ اُس کے

متعلّق ان کی رائے ہے کہ وہ فارس کی کاریگری کی نقل ہے۔ اس صنف کو کاشی یا کاشانی کہا جاتا ہے۔ کسی کسی نے اس صنعت کو کاشی گری کے نام سے بھی موسوم کیا ہے۔ کوم صوبۂ کاشان (عراق) کا ایک مشہور شہر ہے۔ یہاں کے کمہار اس فن میں یکتائے روزگار مانے جاتے تھے۔ شاید اسی لیے یہ پچیکاری کاشانی مصوّری کہلاتی ہے۔ لیکن بعض اہل الرائے کا خیال ہے کہ فارسی زبان میں "کاش" سے شیشہ یا کانچ مراد لی جاتی ہے اور چونکہ یہ کام بھی کانچ کی طرح چمکدار ٹکیوں سے ہوتا ہے اس لیے کاشی یا کاشانی کہلاتا ہے۔

مارشل کے نظریہ کے مطابق کاشی گری مغلوں نے اہلِ فارس سے حاصل کی ہے۔ اور بعض وجوہ کی بنا پر گمان ہوتا ہے کہ خود ایرانیوں نے یہ فن چینیوں سے سیکھا ہے۔ چینی ایک مدت سے یہی کام کرتے چلے آئے ہیں۔ اور اس میں ایسی مہارت پیدا کر لی ہے کہ ان کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ بہرحال یہ امر بھی تشنۂ تحقیق ہے۔

ڈاکٹر سینٹر کے تجربات شاہد ہیں کہ پہلے ایک خاص قسم کے پلاسٹر یا پورسلین کی طرح کی کسی چیز پر باریک پسی ہوئی کانچ کی تہ جما دی جاتی ہے پھر حسب مدعا انواع و اقسام کے ٹکڑے تراش کر آگ میں پکائے جاتے ہیں۔ یہ ٹکڑے آگ میں پڑ کر شیشے کی طرح چمکنے لگتے ہیں اور جس

رنگ کی کانچ کی تہہ لگائی جاتی ہے سرد ہوکر ان میں وہی رنگ عود کر آتا ہے۔ یہ رنگ نہایت مضبوط اور پائدار ہوتا ہے۔ ان ٹکڑوں کے (۱) خمیر (۲) کانچ اور (۳) استر۔ یہ تین حصے ہوتے ہیں۔

خمیر ہی کو پلاسٹر کہتے ہیں اور اسی کی سطح یا زمین بنائی جاتی ہے سطح پر مصالحہ کا استر لگا کر کانچ کے ذرّے جڑ دیئے جاتے ہیں۔ جو اپنا رنگ لیے رہتے ہیں اور اس طرح زمین پکڑ لیتے ہیں کہ سطح کا جزو بن جاتے ہیں۔ انھیں ٹکڑوں کو ملا کر مختلف اشکال و اجسام کی پٹیاں تیار کر لی جاتی ہیں۔ ان پٹیوں کو تراش خراش کر اس طرح چسپاں کیا جاتا ہے کہ مطلوبہ نقوش و مماثل نمایاں ہوجاتے ہیں۔

اس نوع کی تصاویر دہلی (شاہدرہ) اور لاہور کی دوسری عمارتوں میں بھی جا بجا پائی جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ اور بھی کئی شہروں میں پچیکاری کے بیش بہا نمونے دیکھنے میں آتے ہیں۔ یہ مماثل مختلف اوقات کی کاریگری کا نمونہ ہیں۔ ان میں سے بعض تو ایسے ہیں جو شاہجہاں کے عہد سے بہت پہلے کے ہیں۔ لیکن اس میں شبہہ نہیں کہ جو خوبی اور خوبصورتی کہ شاہ برج کے نقوش میں ہے وہ کہیں نظر نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہاں کے عہد کے کاشی گروں نے مصوری کی اس طرز جدید کو انتہائی کمال پر پہنچا

دیا تھا۔

شاہ برج کی جو دیوار پچیکاری یا کاشی گری کے رنگا رنگ مرقعوں سے رنگی ہوئی ہے اس کا طول ۵۰۰ گز اور عرض ۱۶ گز سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ کاریگروں نے تصویر سازی کے جن کمالات کا مظاہرہ کیا ہے وہ تو قابلِ دید ہے ہی لیکن جس صفائی سے ٹکڑوں کو باہم پیوست کر کے جوڑوں کو سطح کا ہمرنگ بنا دیا ہے وہ بے حد مستحق داد ہے

ان عجیب النوع مرقعوں میں بعض بعض تصویریں تو ایسی نادرالوجود ہیں کہ انھیں بے دریغ نوادرِ فن کی صف اوّلین میں رکھا جا سکتا ہے لیکن ایسی تصاویر کی تعداد بہت کم ہے۔ بیشتر مماثل تو بہت ہی گرے درجہ کے ہیں جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تمام کوششیں مختلف صنّاعوں کا نتیجۂ فکر ہیں تمام تر تصاویر مختلف موضوعات کو مدِّ نظر رکھ کر منقوش ہوئی ہیں۔ لیکن ہاتھیوں کو معرکہ آرا دکھایا گیا ہے تو کہیں اُمرا کی سواری کا اہتمام پیش نظر ہے، کہیں کوئی غضبناک شیر حواس باختہ ہرن پر جھپٹ رہا ہے اور کہیں خونخوار ہاتھی بھاگتے ہوئے سوار کے تعاقب میں ہوا سے باتیں کر رہا ہے۔ ایک طرف کوئی آدمی بکمال استغنا ر پاؤں پسارے حُقّہ کے کش لگا رہا ہے اور دوسری طرف کوئی مغرورِ جمال آئینہ ہاتھ میں لیے دادِ حُسن دے رہا ہے چنورا

پانی سے لبریز صُراحی اور خاصدان ہاتھ میں لیے ہوئے افراد کی تصویریں تو منہ سے بولے اُٹھتی ہیں۔ ان کی پوشش، کپڑوں کی کاٹ چھانٹ، اُٹھنے بیٹھنے اور چلنے پھرنے کا رنگ ڈھنگ دیکھ کر شاہانِ مغلیہ کی خلوتوں اور جلوتوں کا دلفریب سماں آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔

اونٹوں، بیلوں، ہاتھیوں اور گھوڑوں کا زرق برق سازوسامان دیکھ کر آنکھیں چوندھیا جاتی ہیں۔ آسمانی فرشتوں، پریوں، درندوں اور جنّات وغیرہ کی تمثیلیں تو اس درجہ ہوش رُبا ہیں کہ دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ اب سے تین سو برس پیشتر کے عوام و خواص اُمرا و غربا، شاہان و خدام کے لباس وغیرہ میں جو فرق ہوتا تھا وہ ان مرقعوں کو دیکھ کر صاف طور سے واضح ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مافوق الفطرت صنّاعوں نے جگہ جگہ ایسی گلکاریاں کی ہیں کہ چمنستان دہر میں ان کی نظیر نہیں ہوسکتی۔

تمام شد